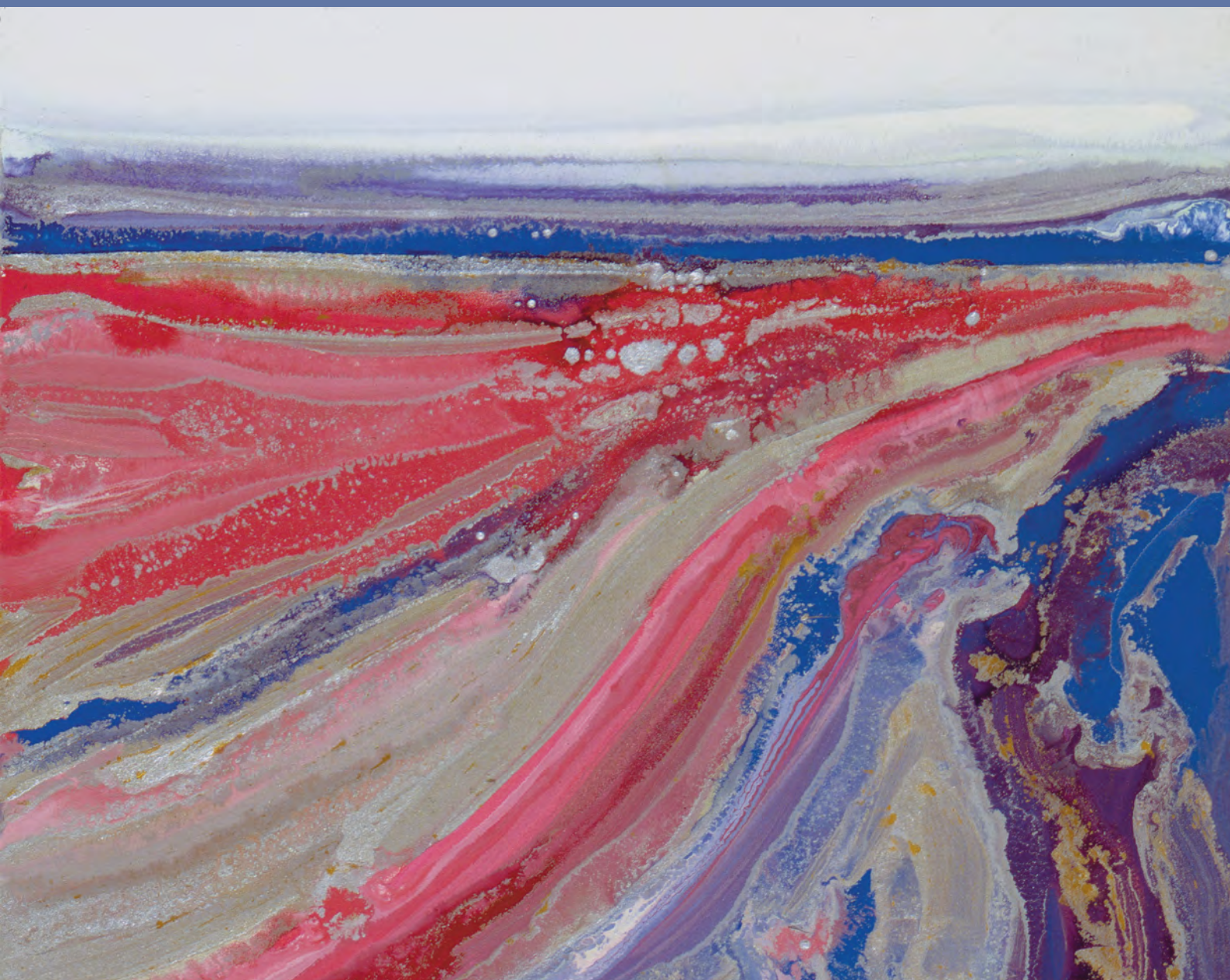
IRCMUS
institut de recherche
en musicologie

Éditions numériques de l'Institut de recherche en Musicologie

Actes de séminaires et de colloques

Culture grecque et création musicale en France à l'aube du XXIe siècle (1980-2010)

Sous la direction d'Andriana Soulele et Lorenda Ramou



IRCMUS
institut de recherche
en musicologie

UMR 8223

CNRS
Sorbonne Université
Ministère de la Culture
BnF

Publications numériques de l'IReMus
Coordination : Achille Davy-Rigaux

Série « Actes de séminaires et de colloques »

Coordination éditoriale :
Christophe Corbier, Nicolas Dufétel, Michel Noiray

Suivi éditorial de ce volume :
Andriana Soulele

Mise en page :
David Penot

© IReMus, Paris, 2024.

Illustration de la couverture :
Kostas Paniaras (1934-2014), *To ταξίδι II* (*Le voyage II*), détail, 2008, acrylique sur toile, 100 × 100 cm,
Archives Kostas Paniaras, avec l'aimable autorisation de Meta Paniara que nous remercions chaleureusement.

DOI : 10.5281/zenodo.14512884
http://iremus.cnrs.fr/

Culture grecque et création musicale en France à l'aube du XXIe siècle (1980-2010)

Sous la direction de
Andriana Soulele et Lorenda Ramou

Actes des journées d'études à Sorbonne Université (2018)
et à l'Institut français de Grèce (2019)
organisées par Andriana Soulele et Lorenda Ramou

IReMus
2024

À la mémoire de Katy Romanou

Sommaire

Andriana Soulele
En guise d'introduction : traverser les frontières franco-grecques au xx^e siècle 7

Théodora Psychoyou
Le cas Ionatos, une brève introduction 27

Christophe Corbier
Mémoire, fiction, radio : Aris Fakinos et les « musiques traditionnelles vivantes »
de Grèce en France (1977-1990) 39

Nikos Ioakeim
La mort dans la vie et l'œuvre de Iannis Xenakis : quand le passé s'exorcise dans le présent 53

Makis Solomos
Xenakis et la nature : des sciences de la nature à une musique environnementale ? 61

Cyrille Delhaye
Composer par le dessin : l'UPIC entre Paris et Athènes à l'aube des années 1990 71

Pierre Couprie
Approches analytiques de *Taurhiphanie* et du *Voyage absolu des Unari vers Andromède*
de Iannis Xenakis 83

Nicolas Tzortzis
Georges Aperghis : *Énumérations*. Entre composition et travail collaboratif :
techniques et pratiques de l'ATEM des années 1980 99

Andriana Soulele
Du monde actuel au mythe grec. L'usage de la voix dans les œuvres d'Alexandros Markeas 111

Lorenda Ramou
Rallye Concerto (2011) d'Alexandros Markeas. Vers un piano illimité pour le xxi^e siècle 129

Théophilos Sotiriadis
Les œuvres pour saxophone de Georgia Spiropoulos. 139

François-Bernard Mâche
L'étymologie grecque de la musique. Η ελληνική ετυμολογία της μουσικής 153

Nicolas Tzortzis
La notion d'incompatibilité dans mes œuvres. Rapports scéniques, électroacoustiques
et audiovisuels 161

Giorgos Zervos
Mes préoccupations compositionnelles, musicologiques et esthétiques durant mes études
à Paris au début des années 1980. 177

Bibliographie générale 183
Résumés / Abstracts 191
Index des noms de personnes 199
Liste des liens. 205

En guise d'introduction : traverser les frontières franco-grecques au xx^{e} siècle

Andriana Soulele

En décrivant la représentation des *Perses* d'Eschyle donnée par le Groupe de théâtre antique de la Sorbonne (GTA) en 1937 à Épidaure[1], Jacques Lacarrière avouait que « jouer des pièces grecques en français était assez rare à l'époque, mais jouer en Grèce, jouer à Épidaure était évidemment une chose presque impensable […]. C'était comme une sorte de voyage dans le temps où le passé et le présent se sont retrouvés dans cette œuvre[2] ». Grâce aux représentations modernes des tragédies et comédies grecques antiques, tant par des troupes grecques que françaises, les voyages dans le temps ont été nombreux et ils ont fait revivre des lieux scéniques légendaires, comme les théâtres d'Épidaure et de Delphes, l'Odéon d'Hérode Atticus à Athènes et le théâtre romain d'Orange. Mais ce sont surtout les voyages physiques incessants dans cet espace méditerranéen qui ont favorisé les échanges entre musiciens, artistes, écrivains, savants et qui ont forgé, au fil du temps, les relations franco-greques.

Si certains liens ont été immuables, les rapports politiques et économiques entre les deux pays ont souvent traversé des périodes de crise. À l'opposé de la diffusion culturelle, due à l'image moderne de Paris qui séduisait les Grecs (liberté des mœurs, association de la France à l'idée républicaine, courants qui trouvaient un public fervent à Athènes, etc.), l'influence politique et économique de la France en Grèce a commencé à diminuer pendant l'entre-deux-guerres[3]. Face à ce déclin, l'Hexagone a adopté une posture ambiguë : d'une part, la France a réalisé plusieurs investissements en Grèce et d'autre part, elle a souvent court-circuité l'économie grecque, poussée par sa politique internationale vers des pays comme l'Angleterre, la Russie, l'Allemagne et l'Italie[4]. Malgré cette asymétrie dans les relations franco-grecques, l'attrait qu'a exercé la capitale française ne s'est pas réduit. Les missions de l'École française d'Athènes (EFA, fondée en 1846) et de l'Institut français d'Athènes (IFA, renommé Institut français de Grèce depuis 2010) dédiées à l'enseignement du français et le développement d'une offre culturelle afin de concourir au rayonnement intellectuel de la France y ont amplement contribué[5].

1. Les spectacles du GTA et son parcours exceptionnel, entre 1936 et 1973, tant en France qu'en Grèce, font partie de leur histoire culturelle et politico-économique commune. Pour plus d'informations voir Andriana Soulele, *La Musique dans les productions du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne (1936-1973) et* Les Perses *de Jacques Chailley*, DEA, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2004.

2. Enregistrement sonore de la conférence du 23 mai 2002 ; y participaient Jean-Pierre Miquel, Jacques Lacarrière et Jean Gillibert, Conférences de la BnF (coll. « Carte blanche au théâtre »), Paris, BnF, 2002. Voir aussi Jacques Lacarrière, *L'Été grec : une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Presses Pocket, 2006.

3. Christos Hadziiossif, « Grèce-France entre les deux guerres : aliénation politique et attrait culturel », dans *Le Double Voyage : Paris-Athènes (1919-1939)*, Athènes, École française d'Athènes, 2018, p. 9-15, doi.org, consulté le 28.12.2021.

4. *Ibid.*

5. Lucile Arnoux-Farnoux, « École française d'Athènes et Institut français de Grèce : destins croisés », dans *La France et la Grèce au xx^{e} siècle : des archives à l'histoire*, Athènes, École française d'Athènes, 2021, p. 287-301, doi.org, consulté le 20.12.2021.

La musique grecque vue par les Français

Après les découvertes archéologiques[6] de la fin du XIXe siècle et durant les fouilles du début du XXe siècle qui marquent l'histoire de l'EFA (Délos, 1873 ; Thassos, 1912 ; Malia, 1921)[7], l'attention de la France à la civilisation grecque antique (et progressivement à la Grèce moderne), ainsi qu'à la musique grecque antique, byzantine et populaire s'est considérablement renouvelée. L'intérêt français s'est accru pendant les décennies suivantes et s'est manifesté à travers différentes actions :

- transcriptions, harmonisations et interprétations des deux hymnes à Apollon découverts en 1893 à Delphes (Théodore Reinach, 1893-1894 ; Gabriel Fauré, 1894)[8],
- travaux sur la musique grecque antique, son lien avec le chant byzantin, la tradition populaire et la musique occidentale, menés par Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (*Trente Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, 1877) et Maurice Emmanuel (*La Danse grecque antique*, 1896),
- concerts-conférences sur la présence de la tradition antique dans les chants populaires, donnés à Londres et à Paris par Bourgault-Ducoudray, Emmanuel et le chanteur grec Périklis Aravandinos, sous le pseudonyme Aramis[9],
- enregistrements de chansons traditionnelles au phonographe par le linguiste et fondateur de l'Institut néohellénique Hubert Pernot (*Mélodies populaires grecques de l'île de Chio*, mises en musique par le compositeur Paul le Flem, 1903) avec la collaboration des chanteuses lyriques Katy Andréadès et Speranza Calo, du compositeur Petros Petridis et de la musicologue Melpo Logotheti-Merlier (1930)[10].

La publication de plusieurs recueils grecs avec des chants byzantins et démotiques[11], ainsi que les théories françaises sur l'hellénisme musical (Bourgault-Ducoudray, Vincent d'Indy, Emmanuel) n'ont pas laissé indifférents les compositeurs grecs qui cherchaient à établir une identité musicale grecque. En particulier, Manolis Kalomiris et Georges Lambelet[12], malgré leur rivalité et leurs idéologies différentes, ont œuvré pour la création d'une École nationale de musique grecque, à la fois savante et fondée sur la tradition musicale populaire[13]. Désireux de promouvoir la musique grecque à l'étranger, Kalomiris a voyagé à Paris pour donner des conférences (Sorbonne, 1924) et organiser des concerts avec l'Orchestre Colonne sous la direction de Gabriel Pierné (1924, 1937). Dans les années 20, ce dernier a fait connaître la musique grecque avec une série des concerts

6. Il s'agit de l'Épitaphe de Seikilos (1883, Tralles), d'un fragment d'un stasimon de la tragédie d'Euripide, *Oreste* (1892), ainsi que de deux hymnes à Apollon (1893, Delphes).

7. L. Arnoux-Farnoux, « École française d'Athènes et Institut français de Grèce… », *op. cit.*, p. 287-301.

8. Katy Romanou, *Musique savante néohellénique* à l'époque moderne [*Καίτη Ρωμανού, Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους, Αθήνα, Εκδόσεις Κουλτούρα*], Athènes, Culture, 2006, p. 119-121.

9. Christophe Corbier, « Une voie singulière en Europe. Musiciens français et grecs entre Paris et Athènes », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 31.

10. C. Corbier, « Les relations musicales franco-helléniques de 1919 à 1939 », dans *Le Double Voyage…*, *op. cit.*, p. 258-259, doi.org, consulté le 10.11.2021.

11. On peut se référer, entre autres, aux recueils d'Antonis Sigalas (*Recueil de chants nationaux*,1880), de Ioannis Sakellaridis (*Muse*, 1882) et de Georgios Pachtikos (*260 Chants démotiques grecs de la bouche du peuple grec de l'Asie Mineure, Thrace, Macédoine, Épire et Albanie, Crète, îles de la mer Egée, Chypre et côtes de Propontide*, 1888-1904), dans K. Romanou, *Musique savante…*, *op. cit.*, p. 126-127.

12. Kalomiris a régulièrement exposé ses propositions pour la création d'une École nationale grecque dans le journal *Noumas*. Mais la plupart de ces idées avaient déjà été développées par Lambelet dans son ouvrage *La Musique nationale* (1901) et dans le journal *Panathinaia* en 1901. Néanmoins, en tant que musicien d'éducation italienne, Lambelet était à contre-courant car toutes les écoles nationales du XIXe siècle étaient sous l'influence de la tradition allemande. Par conséquent, Kalomiris, à l'opposé de Lambelet, a été favorisé et considéré comme le fondateur de l'École nationale grecque. Malgré cette domination de la musique allemande dans les conservatoires grecs, la réalité était plus complexe car la musique française était bien présente dans les programmes des conservatoires. En particulier, dans les programmes du conservatoire d'Athènes avant 1908 dominait le nom d'une compositrice française, Cécile Chaminade. *Ibid.* p. 138-142.

13. *Ibid*., C. Corbier, « Une voie singulière… », *op. cit.*, p. 34.

qui mettaient en lumière des œuvres de Kalomiris, Georgios Poniridis, Petros Petridis et Emilios Riadis[14]. Plusieurs interprètes grecs y ont participé, dont Speranza Calo, Marika Phokas et le violoniste Freiderikos Voloninis[15]. Cette présence de musiciens grecs à Paris pendant les premières décennies du xxe siècle a été très significative. Ils fréquentaient le Conservatoire, la Schola Cantorum et l'université de la Sorbonne, étudiaient auprès de professeurs français comme Xavier Leroux, d'Indy et Albert Roussel et ne manquaient pas de présenter en diverses occasions leurs propres œuvres. Quant à la musique légère, le pianiste et compositeur Cléon Triantafyllou, de son nom de scène Attic, était une figure importante à Paris. Il a écrit de nombreuses musiques d'opérettes et des chansons françaises qui ont été interprétées par des chanteuses comme Mistinguett[16]. Grâce à l'action de musiciens tels que la pianiste Marika Papaïoannou, le violoniste Théodore Spathy, la pianiste et compositrice Rena Kyriakou[17], les pianistes Tassos Giannopoulos (accompagnateur du violoniste Jacques Thibaud, entre autres) et Leonidas Efstratiou, les compositeurs Dionysios Lavrangas, Spyros Samaras, Marios Varvoglis, Petridis, Poniridis, Riadis, Dimitris Levidis et d'autres[18], moins connus, comme Vasilios Theophanous, Stavros Prokopiou et Georges Georgiadis, les Français se sont progressivement familiarisés avec la musique néo-hellénique[19]. La presse y a également joué un rôle significatif, grâce à des articles d'Henry Missir, Petridis et Frank Choisy (*Le Ménestrel*, *La Revue musicale*) qui décrivaient la vie musicale grecque dans les années 1920-1930[20].

La musique française en Grèce

Si Paris, en tant que capitale artistique, a accueilli un grand nombre des musiciens grecs, Athènes a également inspiré et attiré des musiciens français, grâce, surtout, à son passé antique. Invité par Georges Nazos, directeur du Conservatoire d'Athènes, Camille Saint-Saëns s'est rendu à Athènes en mai 1920, où plusieurs concerts et visites sont organisés en son honneur. Le pianiste Alfred Cortot et le violoniste Jacques Thibaud se sont régulièrement produits dans la capitale grecque, alors que Pierné a dirigé deux concerts de l'orchestre du Conservatoire hellénique en 1924 et 1928, consacrés aux œuvres de compositeurs français (Ibert, Debussy, Ravel, Dukas, Saint-Saëns…). Maurice Martenot a eu l'occasion de présenter son invention, les ondes Martenot, avec Ginette Martenot, dans trois concerts donnés à Athènes en mars 1932[21]. D'autres artistes, comme, la soprano Ninon Vallin (1929), le ténor Georges Thill (1936), Madeleine Grey et Marya Freund, la pianiste Magda Tagliaferro, le violoncelliste Maurice Maréchal et le pianiste Robert Casadesus (1931) y ont donné occasionnellement des récitals[22]. Le compositeur et violoniste franco-belge Armand Marsick, quant à lui, a vécu à Athènes jusqu'en 1922. Professeur de composition et de direction d'orchestre au Conservatoire d'Athènes, il a collaboré avec Konstantinos Psachos à la constitution d'une collection de chants traditionnels du Péloponnèse. Ses œuvres, souvent d'un caractère grec (*La Source*, 1908) et inspirées par la musique démotique grecque (*Tableaux grecs*, 1912), ont influencé la vie musicale d'Athènes[23]. Dans les années 1930, Charles Kœchlin a également pris la décision de vivre dans la capitale grecque. Travaillant sur un traité de polyphonie modale, il a écrit des pièces inspirées par les

14. K. Romanou, *Musique savante…*, *op. cit.*, p. 171-172.
15. C. Corbier, « Les relations musicales franco-helléniques… », *op. cit.*, p. 262.
16. K. Romanou, *Musique savante…*, *op. cit.*, p. 224.
17. Christina Giannelou, « Rena Kyriakou (1917-1994) », *Donne*, 19 janvier 2021, donne-uk.org, consulté le 29.12.2021.
18. K. Romanou, *Musique savante…*, *op. cit.*, p. 132-191.
19. C. Corbier, « Une voie singulière… », *op. cit.*, p. 40.
20. C. Corbier, « Les relations musicales franco-helléniques… », *op. cit.*, p. 268.
21. K. Romanou, *Musique savante…*, *op. cit.*, p. 216.
22. Certains musiciens grecs qui vivent en France pendant cette période donnent également des récitals à Athènes avec un programme essentiellement français. On peut se référer à Leonidas Efstratiou, considéré comme l'un les plus importants interprètes de la musique romantique française pour piano, qui se produit en 1929 et en 1937, ainsi qu'à Tassos Giannopoulos. C. Corbier, « Une voie singulière… », *op. cit.*, p. 36.
23. *Ibid.* K. Romanou, *Musique savante…*, *op. cit.*, p. 131, 297.

théories d'Emmanuel et de Gevaert (chœurs monodiques pour *Alceste* d'Euripide, 1938)[24]. Élève de Marsick, compositeur et surtout chef d'orchestre, Dimitri Mitropoulos a dirigé de nombreux concerts à Athènes à partir de 1925 et a largement contribué à la diffusion de la musique française[25]. À part Hector Berlioz, Gustave Charpentier et César Franck, il a fait découvrir au public grec des compositeurs français comme Roussel, Dukas, Louis Aubert, Jean Rivier, Florent Schmitt, Darius Milhaud. Enfin, la création de la Station radiophonique d'Athènes (1938) pendant la dictature de Ioannis Metaxas a permis de diffuser des œuvres de musique française savante (Léo Delibes, Emmanuel Chabrier…), ainsi que de faire connaître des chansons françaises comme celles d'Édith Piaf[26]. Familiarisés également avec le jazz, grâce aux disques de la compagnie française Pathé, les Athéniens ont eu l'opportunité d'admirer des grandes personnalités de la scène musicale parisienne, telles que Maurice Chevalier et Joséphine Baker (1934), qui se sont produites dans la capitale grecque[27].

Musique et drame antique – tendances esthétiques communes

Les mythes et les tragédies grecques antiques ont significativement nourri la création artistique, tant française que grecque, durant la première moitié du xx^e^ siècle. Dans les représentations modernes des tragédies antiques, la place de la musique, ainsi que ses caractéristiques (langage, style, instrumentation, etc.) ont été chaque fois confrontées et adaptées aux exigences dramatiques de la pièce et à la conception de la mise en scène[28]. Les musiques de scène de Jacques Chailley pour les spectacles du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne (*Les Perses*, 1936 ; *Antigone*, 1939), celles de Georges Pachtikos pour l'Association pour l'enseignement des drames antiques de Georgios Mistriotis (*Iphigénie en Tauride*, 1901), de Ludovic Spinellis (*Médée*, 1903), de Psachos pour les Fêtes delphiques (*Prométhée*, 1927 ; *Les Suppliantes*, 1930), de Jolivet pour la Comédie-Française (*Iphigénie à Delphes*, 1943) et même les tragédies lyriques de Maurice Emmanuel (*Prométhée enchaîné*, 1919 ; *Salamine*, 1929) révèlent un point de vue esthétique commun[29]. Elles puisent des éléments dans la musique grecque antique (monodie, modalité, prosodie du texte antique, métrique) ou dans le chant démotique et byzantin qui conservent quelques caractéristiques de sa structure antique[30]. La préoccupation pour le rythme et le texte, la reconstitution de la prosodie du grec ancien en conservant des syllabes brèves et longues (Chailley, Pachtikos), les harmonies hellénisantes, le chœur monodique, l'emploi d'échelles modales (Chailley, Jolivet)[31], les mélodies reposant sur la tradition byzantine et le chromatisme (Psachos), ainsi que l'intégration des mélodies antiques (hymnes delphiques et la première Pythique de Pindare dans le cas de Jolivet)[32] ont constitué des choix musicaux partagés par les compositeurs grecs et français[33]. L'influence

24. C. Corbier, « Les relations musicales franco-helléniques… », *op. cit.*, p. 269-270.

25. C. Corbier, « Une voie singulière… », *op. cit.*, p. 42.

26. Panagiota Anagnostou, « Une histoire franco-grecque des enregistrements sonores », dans C. Corbier, V. Mavroidakou-Castellana, P. Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens…*, *op. cit*, p. 49-50.

27. Manolis Seiragakis, « Que le spectacle commence ! Chansons et opérettes françaises en Grèce », *ibid.*, p. 118-119.

28. Andriana Soulele, *La Musique de scène des représentations de tragédies grecques, en France et en Grèce, de 1945 à 1975*, thèse de doctorat, musicologie, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2009, p. 116-118.

29. *Ibid.*, p. 131-161.

30. Il s'agit des rythmes, des genres diatonique, chromatique et enharmonique, ainsi que d'une certaine correspondance entre les modes antiques et les échelles des chants démotiques et des modes byzantins. Néanmoins, d'après Georgios Amargianakis, si certains principes musicaux se conservent encore, il reste difficile de les distinguer et de définir leur évolution au cours des siècles dans la tradition byzantine et populaire, en particulier pour tout ce qui concerne les modes antiques. Georgios St. Amargianakis, *Introduction à la musique démotique grecque* [Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη, Εισαγωγή στην Ελληνική Δημοτική Μουσική], Athènes, texte à usage pédagogique, 1999, p. 37-38.

31. Lucie Kayas, *André Jolivet*, Paris, Fayard, p. 328-329.

32. *Ibid.*

33. Après le compositeur grec Dimitris Levidis qui fit partie des premiers compositeurs à écrire pour ce nouvel instrument en 1928 (*Poème symphonique* pour ondes Martenot et orchestre), les ondes Martenot ont été largement employées dans les musiques de scène de Chailley. Cet instrument, dont la modernité semble être

des théories françaises et des recueils des chansons populaires grecques publiés par Claude Fauriel, Bourgault-Ducoudray et Pernot a également été significative dans la composition des musiques de scène pour le drame antique.

En dehors de l'idéologie de l'hellénisme, plusieurs compositeurs ont exploré de nouveaux moyens d'expression musicale pour représenter un spectacle antique à leur époque. En collaborant avec le Théâtre national grec et différents metteurs en scène[34], Varvoglis (*Agamemnon*, 1932 ; *Les Perses*, 1939 ; *Médée*, 1942), Antiochos Evanguèlatos (*Perses* 1933-1934, *Électre*, 1939, *Hécube* 1943), Katina Paxinou (*Œdipe Roi*, 1933), Riadis (*Hécube*, 1927) et Dimitris Mitropoulos (*Électre*, 1936 ; *Hippolyte* 1937) ont préféré des formations symphoniques favorisant les cuivres et les percussions et ont parfois recouru à des thèmes archaïsants. Ils ont appréhendé le drame antique en tentant de combiner certaines tendances esthétiques musicales contemporaines avec les exigences rythmiques et mélodiques de la tragédie grecque[35]. C'est dans cette même perspective que se sont, à l'époque, placés des compositeurs français comme Darius Milhaud (*Hécube*, 1937 ; *Orestie*, 1913-1922), Arthur Honegger (*Antigone*, 1922 ; *Les Suppliantes*, 1941) et Henri Sauguet (*Les Perses*, 1940) qui ont collaboré avec Louis Jouvet, Paul Claudel et Jean Cocteau. D'un vocabulaire fait de chromatisme intense, dissonant et même bitonal (Honegger) aux expérimentations polytonales, à la polyrythmie, aux superpositions vocales et à l'intégration du bruit (Milhaud)[36], les nouveautés considérables dans le langage musical ont cohabité parfois avec une volonté d'évoquer l'époque des grands héros, grâce au choix d'instruments (comme la harpe ou le hautbois faisant allusion à l'aulos grec) et à des chants monodiques pour le chœur (Honegger)[37]. En suivant leur propre langage musical et leur conception esthétique, toujours dans le respect, dont chaque compositeur a témoigné de façon différente, de l'esprit de la tragédie grecque et de sa mise en scène, ces musiciens, français et grecs, ont tenté de transférer musicalement les spectacles antiques dans le cadre de l'époque moderne[38]. Dérivées d'un engouement plus général pour des spectacles « à l'antique » reposant sur la musique grecque antique et la tradition populaire, ou au contraire d'une volonté d'actualiser les tragédies grecques avec un style singulier et un langage propre à chaque compositeur, les musiques de scène de cette période révèlent donc un objectif commun partagé par les compositeurs grecs (Pachtikos, Psachos, Paxinou, Mitropoulos, Riadis, Evanguèlatos, Varvoglis) et français (Chailley, Jolivet, Honegger, Milhaud, Sauguet).

Musique et résistance franco-grecques en période de guerre

Le coup d'État du général Ioannis Metaxas le 4 août 1936 a marqué le début d'une longue période de conflits et de guerres qui ont affaibli la Grèce et influencé la vie musicale du pays. La censure instaurée par son régime concernant les musiques urbaines et celles de résonances orientales au profit des chansons traditionnelles et des chants byzantins a eu des répercussions considérables sur la création musicale[39]. Néanmoins, pendant

en contradiction avec l'aspect archaïsant des musiques de Chailley, permet l'évocation imaginaire des sonorités d'instruments antiques, tels que l'aulos ou la cithare. Le choix de Chailley a considérablement influencé Honegger et Jolivet, entre autres, qui ont opté pour les ondes Martenot dans leurs propres œuvres. A. Soulele, *La Musique de scène…*, *op. cit.*, p. 480.

34. Il s'agit de Fotos Politis, Dimitris Rontiris, Takis Mouzenidis, Socrate Carantinos et Pelos Katselis.

35. Georges Couroupos, « La confrontation perpétuelle d'aujourd'hui avec l'hier », communication, journée « Musique contemporaine pour le drame antique », Centre théâtral Desmoi, Festival Eschyle, Éleusine, 18 septembre 2005.

36. Jeremy Drake, « Langage de Darius Milhaud », dans Myriam Chimènes et Catherine Massip (dir.), *Portraits de Darius Milhaud*, Paris, BnF, 1998, p. 105-121. Jens Rosteck, « La collaboration artistique et esthétique de Paul Claudel et Darius Milhaud : *L'Orestie* d'Eschyle et *Christophe Colomb* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, nº 133, 1994/1, p. 21-27.

37. Andriana Soulele, « La perception de l'Antiquité dans les musiques de scène françaises pour la tragédie grecque : entre l'archaïque et le moderne », dans Sylvie Douche (dir.), *Musiques de scène sous la IIIe République*, Lyon, Microsillon, 2018, p. 29-38.

38. A. Soulele, *La Musique de scène…*, *op. cit.*, p. 131-161.

39. Christophe Corbier, Panagiota Anagnostou, « Les blessures de la Grèce. Les musiciens entre traditions, exil

la Seconde Guerre mondiale, nombreuses étaient les chansons patriotiques et les marches militaires écrites par des compositeurs tels que Evanguèlatos (*Marches de la guerre*, 1940-1941), Georgios Kazasoglou, Alekos Xenos (*La Chanson d'Arès*) et Dionysios Visvardis (*L'Armée passe*, écrite en 1935, mais connue pendant l'occupation). Ainsi, des œuvres symphoniques, interprétées par l'Orchestre national d'Athènes (fondé en 1942), ont pu passer la censure et ont contribué à la résistance, comme *Hellas 1940* (1942) de Menelaos Pallandios et trois des *Quatre Préludes de retour du front* (1941) de Kazasoglou[40]. Inspirées par les combats contre les troupes italiennes, des chansons légères créées pour des revues (Theophrastos Sakellaridis), ont eu un grand succès auprès du public grec[41]. Largement diffusées à la radio, elles créaient un climat divertissant d'humour populaire et de sarcasme contre Mussolini. Il est important d'ajouter que la chanson de Mimis Traïforos, *Enfants de la Grèce* [Παιδιά της Ελλάδος], basée sur une mélodie de Michalis Souyioul et interprétée par une chanteuse exceptionnelle, Sofia Vebo, est devenue presque un hymne de guerre contre les Italiens, comme *Le Duce met son uniforme* [Βάζει ο Ντούτσε τη στολή του] et *Ce nigaud de Mussolini* [Κορόιδο Μουσολίνι][42].

La résistance exprimée par l'art engagé est devenue un dénominateur commun des relations franco-grecques, représentée notamment par l'action d'Octave Merlier, directeur de l'Institut français d'Athènes, et de son directeur adjoint, Roger Milliex. Malgré son rappel à Paris en 1941, Merlier est entré dans un réseau de résistants et a traduit le poème *Akritika* [Ακριτικά] d'Angelos Sikélianos qui lui avait été envoyé clandestinement. Faisant allusion aux souffrances du peuple grec sous l'occupation allemande, il a été interdit de diffusion par les autorités de Vichy. Quant à Milliex, il s'est engagé dans l'EAM (Front de libération nationale) et a accueilli des activités clandestines à l'IFA : des conférences privées, des cours de théâtre dispensés à des jeunes acteurs comme Georges Sevastikoglou (metteur en scène, communiste), ainsi que l'introduction des œuvres censurées par l'occupation[43]. Sous la direction de Robert Demangel (1941-1945) et par le biais du concours philanthropique, l'IFA a apporté de l'aide aux mutilés, aux sinistrés du bombardement du Pirée (1941), à la Croix-Rouge hellénique, aux étudiants indigents et à la jeunesse sous-alimentée[44]. Il fut également le seul établissement ouvert à la jeunesse et à l'élite intellectuelle grecque : des conférences, des cours publics de littérature, d'histoire de l'art, d'histoire, de géographie, ainsi que des concerts de musique française et grecque témoignent d'une activité maintenue et diversifiée[45]. L'édition d'un bulletin ronéotypé sur la vie intellectuelle française avait pour les lecteurs grecs « la même valeur morale et encourageante » que la presse de la résistance[46]. D'après Milliex, pendant l'occupation, l'IFA est parvenu à maintenir le contact des grecs avec la France spirituelle.

Au lendemain de la fin de la Seconde Guerre mondiale, la guerre civile (1945-1949) a éclaté entre les résistants communistes et les forces gouvernementales qui étaient soutenues par l'armée britannique et américaine. Participant à des manifestations de la résistance, des compositeurs comme Manos Hadjidakis, Mikis Théodorakis,

et censure », dans C. Corbier, V. Mavroidakou-Castellana, P. Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens…*, *op. cit.*, p. 162-163.

40. Katy Romanou, « La musique dans la guerre. 1940-1949 », dans Vassilis Panagiotopoulos (dir.), *Histoire de l'hellénisme moderne. 1770-2000*, t. VIII, *La Grèce en guerre. 1940-1949* [Καίτη Ρωμανού, « Η μουσική στον πόλεμο. 1940-1949 », Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. *1770-2000*, τόμος 8ος, Η Ελλάδα στον πόλεμο. *1940-1949*, Αθήνα, Νέα Γράμματα], Athènes, Nea grammata, 2003, p. 341-342.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. *Le Silence de la mer* de Vercors (1942) a été traduit par sa femme Tatiana Gritsi-Milliex et a circulé à Athènes avant d'être édité à la Libération en 1945. Par ailleurs, *Une seule pensée* d'Éluard (1943), a été traduit par Nassos Detzortzis et publié, malgré la censure, dans la revue *Nea Estia*. Lucile Arnoux-Farnoux, « Relations intellectuelles et artistiques entre la France et la Grèce au xxe siècle », *Rives méditerranéennes*, no 50, 2015, p. 55-56, doi.org, mis en ligne le 15.06.2017, consulté le 02.09.2021.

44. Georges Milliex, « L'Institut français d'Athènes, fils spirituel de l'École française », *Bulletin de correspondance hellénique*, no 120, 1996, p. 79-81, doi.org, consulté le 03.08.2021.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 80.

Alekos Xenos et Vassilis Rotas ont écrit de nombreuses chansons engagées pour la gauche et la résistance. Le rébétiko, chant populaire représenté à l'époque notamment par Markos Vamvakaris, Souyioul et Vassilis Tsitsanis, est devenu également un moyen de faire connaître les combats de la gauche et sa défaite à la fin. En particulier, la chanson *Dimanche nuageux* [Συννεφιασμένη Κυριακή], écrite par Tsitsanis pendant l'occupation allemande mais enregistrée seulement en 1948, décrit une longue période extrêmement éprouvante pour le peuple grec[47].

Touchés par cette situation politique dévastatrice pour les grecs, Merlier et Milliex ont agi en faveur des résistants. Depuis le Midi de la France, Milliex a organisé une série de conférences pour faire connaître aux Français la résistance grecque et a recueilli des témoignages d'intellectuels et d'artistes français (Paul Éluard, Jouvet, Jean-Paul Sartre, Elsa Triolet, Le Corbusier…) dans le but d'obtenir une reconnaissance internationale[48]. Fruit de ce travail, son ouvrage *Hommage à la Grèce*, n'a pas pu être publié avant 1979. Quant à Merlier, revenant à la direction de l'IFA (1945-1961), il est parvenu à obtenir un nombre très élevé de bourses et a envoyé plus de cent cinquante jeunes Grecs, de toutes spécialités, en France afin d'y poursuivre leurs études[49]. Embarqués sur un navire militaire néozélandais, le Mataroa (décembre 1945) à destination du port de Tarente, de jeunes intellectuels, étudiants, diplômés d'université et d'écoles supérieures grecques, artistes, résistants communistes ont pu arriver à Paris. Parmi eux, on peut citer Elli Alexiou (1894-1989), femme de lettres, Mimika Kranaki (1922-2008), romancière et professeure de philosophie à Nanterre, Melpo Axioti (1905-1973), marxiste et écrivaine, Kostas Axelos (1924-2010), philosophe, Kostas Papaioannou (1925-1981), philosophe, Cornélius Castoriadis (1922-1998), philosophe et psychanalyste, Nikos Svoronos (1911-1989), historien et militant communiste, le lexicographe et philologue Emmanuel Kriaras (1906-2014), le sculpteur Costa Coulentianos (1918-1995), ainsi que le chef d'orchestre Dimitris Chorafas (1916-2004)[50]. Le compositeur Iannis Xenakis, résistant communiste et membre de l'EAM, trouva également refuge à Paris en 1947 après avoir fui l'armée et passé deux mois de vie clandestine[51]. Avec l'aide considérable du gouvernement français, la plupart de ces Grecs exilés ont réussi à poursuivre leurs études et à s'intégrer à la société française en côtoyant d'autres artistes et jeunes intellectuels français. Occupant des places importantes dans les institutions françaises[52], leurs œuvres, musicales, littéraires, philosophiques ou historiques et les idées qu'ils ont apportées ont fait évoluer autant les sciences et les arts que la vie socioculturelle française et grecque dans les décennies suivantes.

47. K. Romanou, « La musique pendant la guerre… », *op. cit.*, p. 342-343.

48. L. Arnoux-Farnoux, « Relations intellectuelles et artistiques… », *op. cit.*, p. 55.

49. Nicolas Manitakis, « L'exil des jeunes Grecs et le rôle de l'Institut français : un exil doré ? », dans Servanne Jollivet, Christophe Premat et Mats Rosengren (dir.), *Destins d'exilés. Trois philosophes grecs à Paris Kostas Axelos, Cornélius Castoriadis, Kostas Papaïoannou*, Paris, Le Manuscrit, 2011, p. 45-62 ; Eleftheria Fili et Nicolas Manitakis, « La Fondation hellénique et les boursiers du Mataroa », dans Maria Gravari-Barbas (dir.), *La Fondation hellénique de la Cité internationale de Paris*, Paris, Callimages, 2015, p. 85-120.

50. *Ibid.*

51. Xenakis s'est rendu en France grâce à ses liens avec les communistes. Son projet initial était de partir aux États-Unis comme son frère Jason Xenakis, mais il a progressivement tissé des liens professionnels et personnels qui l'ont fait rester à Paris. Contrairement à beaucoup d'étudiants réfugiés en France, il n'a bénéficié d'aucune aide officielle pour ses études. Exilé et apatride, il est devenu un acteur central de la vie culturelle française, ce qui l'a amené à sa naturalisation française en 1965.

52. Par exemple, Coulentianos a enseigné entre 1975-1976 aux Arts décoratifs de Paris et dans les années 1980 à l'école des Beaux-Arts ; Castoriadis a travaillé en tant que psychanalyste à partir de 1973, et en 1979 il est devenu directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris ; Svoronos a travaillé d'abord au CNRS, puis a enseigné à l'École pratique des hautes études ; Kranaki a été pendant des années productrice à France Culture ; Axelos a été rédacteur en chef du périodique *Arguments* (1952-1962), a enseigné à la Sorbonne entre 1962 et 1973, et a fondé en 1960 la collection « Arguments » aux Éditions de Minuit ; Xenakis a travaillé avec l'architecte Le Corbusier et a poursuivi la carrière de compositeur que l'on sait.

Manifestations culturelles, musique contemporaine, chanson populaire dans les années 1950-1960

En laissant le système politique ébranlé et marquant le début d'une crise démocratique, la guerre civile grecque a pris fin en 1949[53]. Suivant différentes voies, Merlier et Milliex ont continué leur action culturelle en faveur de la Grèce. En particulier, de 1949 jusqu'au début des années 1960, Merlier a publié un grand nombre d'ouvrages grâce à la création d'un service d'édition propre à l'Institut français. Sous le label de la Collection de l'Institut français, des œuvres d'auteurs et poètes grecs (Alexandros Papadiamandis, Kostis Palamas, Nikos Kazantzakis…), des éditions bilingues (Rabelais, Descartes…), des études universitaires, ainsi que des partitions d'œuvres de compositeurs grecs tels que Kalomiris, Poniridis, Riadis, Nikos Skalkottas et Varvoglis ont pu voir le jour[54]. Par ailleurs, l'édition régulière du Bulletin de bibliographie grecque qui présentait l'ensemble de la production intellectuelle des écrivains grecs en Grèce et en dehors de la Grèce de 1946 à 1971, l'organisation d'expositions en hommage aux poètes Aristotelis Valaoritis en 1956 et Dionysios Solomos en 1957, ainsi que celle autour de la gravure et l'art du livre français en 1960, témoignent d'une action considérable de la part du directeur de l'Institut. Quant à Milliex, il a publié plusieurs ouvrages pendant la guerre civile comme *À l'école du peuple grec* (1946), puis des études comme *Coray et la civilisation française* (1953) qui reflètent les liens particuliers, artistiques et intellectuels, entre les deux pays. Grâce à son initiative, à laquelle sa femme a également contribué, un grand nombre d'artistes français, dont Picasso et Matisse, ont offert quarante-six œuvres à la Pinacothèque nationale d'Athènes pour rendre hommage à la résistance grecque.

Pendant les années 1950, les manifestations culturelles – conférences, expositions, concerts, représentations théâtrales – se sont multipliées grâce à la fondation d'autres annexes de l'Institut dans certaines villes grecques, attirant ainsi des nombreux spectateurs et auditeurs. D'ailleurs, la participation progressive d'autres organismes et instituts étrangers à la vie musicale d'Athènes, ainsi que l'organisation de manifestations par le Service d'information des États-Unis en 1952, ont favorisé l'introduction des courants musicaux contemporains[55]. Faisant des études ou vivant en France dans les années 1950-1960, plusieurs compositeurs grecs ont représenté ces courants ou sont devenus eux-mêmes le fer de lance de l'avant-garde musicale, comme Georges Aperghis et Xenakis. À la diffusion de cette musique ont concouru de façon considérable diverses actions comme l'organisation d'un concours de composition en 1962 (premier prix *ex aequo* : Xenakis et Anestis Logothetis) et la création de l'Orchestre expérimental par Hadjidakis (1964), la fondation du Département grec de la Société internationale de musique contemporaine (ΔΕΣΜ, 1964) et de l'Association grecque de musique contemporaine (ΕΣΣΥΜ, 1965) par le musicologue Yannis Papaïoannou, ainsi que l'inauguration des Semaines grecques de musique contemporaine en 1966 (quatre semaines de 1966 à 1971)[56]. Pendant ces manifestations, la dense programmation des concerts a donné l'opportunité à des compositeurs étrangers et grecs vivant en France (Georges Couroupos, Kyriakos Sfetsas, Aperghis, Xenakis) de faire connaître leurs créations au public grec[57]. En outre, le Festival d'Athènes, créé en 1955 et soutenu par l'Office national hellénique

53. Vassiliki Kilekli, « Les Grecs en France pendant la junte des colonels, 1967-1974. Émigration politique et lutte contre la dictature », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, nº 38, 2013/2, p. 143-149, www.cairn.info, consulté le 10.12.2020.

54. La partition de Varvoglis *Au fil de fer barbelé* [Στο Συρματόπλεγμα], écrite en 1945, a été publiée par les éditions de l'Institut en 1950 sous le titre *Lauriers et Sapins* [Δάφνες και κυπαρίσσια]. L'œuvre a été inspirée par sa propre expérience en tant que victime de l'anticommunisme, sans être pourtant membre d'une organisation. K. Romanou, « La musique pendant la guerre… », *op. cit.*, p. 345.

55. K. Romanou, *Musique savante…*, p. 237-238.

56. *Ibid.*, p. 236.

57. Katy Romanou, « La musique 1949-1974. A. L'avant-garde grecque », dans Vassilis Panagiotopoulos (dir.), *Histoire de l'hellénisme moderne. 1770-2000*, t. IX, *Vainqueurs et vaincus. 1949-1974* [Καίτη Ρωμανού, « Η μουσική 1949-1974. Α. Η Ελληνική πρωτοπορία », Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τόμος 9ος, *Νικητές και ηττημένοι. 1949-1974*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα], Athènes, Ellinika Grammata, 2003, p. 262-264.

du tourisme, a permis non seulement à des artistes, orchestres, chœurs et ensembles de renom international, dont les Ballets du xxe siècle de Maurice Béjart (1964), de se produire au théâtre d'Hérode Atticus, mais il a également révélé un grand nombre d'interprètes grecs faisant carrière à l'étranger. Parmi ceux qui vivent ou se produisent en France pendant cette période, on peut se référer au chef d'orchestre Chorafas, à la chanteuse lyrique Irma Kolassi, très connue pour ses interprétations de mélodie française, et à l'incontournable Maria Callas[58].

En parallèle avec la musique contemporaine, la musique populaire grecque s'est transformée grâce aux liens avec la musique française. Puisant dans la musique populaire urbaine (dont le rebetiko), la chanson savant-artistique populaire grecque, appelée *entechno laïko*, a évolué grâce à des compositeurs comme Théodorakis (*Epitaphios*, 1958, poème de Yannis Ritsos), Hadjidakis (*Six Portraits populaires*), Dionyssis Savvopoulos et Yannis Spanos qui étaient inspirées par des poètes français (Jacques Prévert, Robert Desnos…) et en contact avec la chanson poétique française (Jacques Brel, Georges Brassens, Joseph Kosma, Léo Ferré…)[59]. Les collaborations entre Théodorakis et Édith Piaf (1962), les chansons de Spanos écrites pour Juliette Gréco, Béatrice Arnac et Michèle Arnaud entre autres, les interprétations de chansons grecques par Dalida, ainsi que les premières apparitions de Nana Mouskouri à Paris aux côtés de Brassens, sont révélatrices des étroites relations franco-grecques dans la musique populaire des années 1960[60].

Enfin, il est important de souligner que cette période témoigne également d'échanges culturels et d'influences réciproques dans le domaine de l'interprétation de la tragédie grecque. De nombreuses représentations de tragédies grecques ont été données dans le cadre des festivals d'Épidaure et d'Athènes en Grèce et en France, notamment par la Comédie-Française, le Théâtre national populaire, le GTA, la Compagnie Renauld-Barrault. Des tournées européennes ont également été effectuées par le Théâtre national (metteur en scène Alexis Minotis), le Théâtre du Pirée (metteur en scène Dimitris Rontiris) et le Théâtre d'art (metteur en scène Carolos Coun). La présence des deux premières troupes au Festival du Théâtre des nations à Paris en 1958 a eu un succès exceptionnel. Quant à la musique de scène des spectacles qui sont montés dans les années 1950-1960 (et même dans les décennies suivantes), les orientations des compositeurs grecs et français révèlent des inclinaisons esthétiques avec des points puisant dans les sources antiques (musique grecque antique), contemporaines (avant-garde musicale), traditionnelles (musique byzantine, chant démotique) et extra-européennes (cultures africaines, asiatiques, sud-américaines). Ces choix esthétiques se sont enrichies et modifiées dans un contexte créatif qui a favorisé leur association au sein d'une seule œuvre. En témoignent la musique de Xenakis pour *Les Suppliantes* (Théâtre national, 1964), celles de Jolivet pour *Prométhée enchaîné* (Comédie-Française, 1954) et *Antigone* (Théâtre national populaire, 1960), de Pierre Boulez pour l'*Orestie* (Compagnie Renaud-Barrault, 1955), d'Honegger pour *Œdipe roi* (Comédie-Française, 1952), de Betsy Jolas pour *Ajax* (Théâtre de l'Alliance française, 1961), de Jani Christou pour *Les Perses* (Théâtre d'art, 1965) et de Couroupos pour *Rhésus* (Théâtre national, 1968)[61].

Musique et résistance sous la junte

Le coup d'État mené par les colonels le 21 avril 1967 a plongé la Grèce dans une nouvelle période de récession qui a duré sept ans. Les persécutions politiques, la marginalisation sociale et professionnelle, la répression de toute contestation, la censure et la suppression des libertés ont progressivement conduit un grand nombre d'opposants, en majorité de jeunes intellectuels, à s'exiler en France[62]. Leur choix était

58. Sur les chanteuses grecques, voir Christophe Corbier, « Le siècle des chanteuses grecques », dans C. Corbier, V. Mavroidakou-Castellana, P. Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens…*, *op. cit*, p. 148-159.

59. Dimitris Papanikolou, « Entre Brassens et Théodorakis. Résonances musicales, identité culturelle et chansons des années 1960 », dans C. Corbier, V. Mavroidakou-Castellana, P. Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens…*, *op. cit.*, p. 140-143.

60. *Ibid*, p. 144.

61. A. Soulele, *Les Musiques de scène…*, *op. cit.*, p. 177-605.

62. Plusieurs d'entre eux vont rester en France même après la fin de la dictature. Vassiliki Kilekli, « La Cimade

évident étant donné les affinités culturelles entre les deux pays, la haute notoriété de Paris dans les domaines des arts, des lettres et des sciences, sa réputation comme terre d'accueil par excellence, surtout après la Guerre civile grecque, les attaches familiales ou amicales sur place, ainsi que l'image révolutionnaire de la France après Mai 68[63]. Parmi ces personnes exilées, on peut compter les compositeurs Théodorakis, Sfetsas et Couroupos (1942), Aris Fakinos (1935-1998), écrivain et musicologue, les écrivains Vassilis Vassilikos (1934), Dimitris Hadzis (1913-1981), Vassilis Alexakis (1943-2021), Costa Gavras (1933), cinéaste, ainsi que Melina Mercouri (1920-1994), actrice, chanteuse et femme politique. Face à cette nouvelle vague d'immigration, les autorités françaises ont suivi une politique d'assouplissement afin d'améliorer leur situation[64]. Néanmoins, la France a tenu une posture discrète et ambiguë face à la dictature ; elle ne s'y est pas opposée franchement afin d'assurer un contact avec le gouvernement des colonels et conserver ainsi ses intérêts économiques, sans trop froisser le sentiment démocratique de son peuple[65].

Malgré cette position officielle, les conditions en France étaient favorables au développement d'une lutte politique en faveur du mouvement de la résistance en Grèce. Des intellectuels français tels que François Mauriac, Sartre ou Simone de Beauvoir y ont apporté leur soutien et ont appelé au retour de la démocratie, alors que les militants des droits de l'homme se sont mobilisés pour défendre le peuple grec[66]. Les émigrés grecs ont eux-mêmes constitué un puissant relais d'opinion, utilisé des moyens de lutte multiples tels que la presse antidictatoriale, les émissions radiophoniques, des manifestations culturelles, des actes de protestation, afin de sensibiliser le public français et international[67]. Ils ont créé ainsi des réseaux de résistance représentés autant par la voie diplomatique utilisée par des personnalités politiques telles que Konstantinos Karamanlis, Andreas Papandreou et Konstantinos Mitsotakis que par la voie artistique. Les livres et articles écrits par Stratis Tsirkas, Periklis Korovessis et Svoronos, la *Chanson grecque* (1970) de Couroupos[68], les films *Z* et *État de siège* de Costa Gavras (musique de Théodorakis)[69], l'interprétation des chansons de Théodorakis, Manos Loïzos, Stavros Xarhakos par Mercouri, ainsi que son grand discours contre la junte en 1972, l'action très médiatique de Théodorakis via ses œuvres, ses livres traduits et édités en France (*Journal de résistance*, 1971, etc.), des concerts et la tournée internationale avec Maria Farantouri et Petros Pandis en 1970, les chansons engagées de Georges Moustaki et sa collaboration avec Théodorakis et Mercouri[70], diverses actions de Xenakis dont

face à l'accueil des exilés grecs en France (1967-1974) », dans Dzovinar Kénovian, Geneviève Dreyfus-Armand, Marie-Claude Blanc-Chaléard et Marianne Amar (dir.), *La Cimade et l'accueil des réfugiés. Identités, répertoires d'actions et politique de l'asile, 1939-1994*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 158.

63. V. Kilekli, « Les Grecs en France… », *op. cit.*, p. 145.

64. Le Conseil de l'Europe, le Haut-commissariat pour les réfugiés, ainsi que diverses associations telles que la Cimade, le Secours catholique, le Service social d'aide aux émigrants ont œuvré pour recueillir des fonds d'urgence, apporter de l'aide aux problèmes de régularisation de titres de séjour et de travail et offrir une assistance politique précieuse. *Ibid*., p. 157-172.

65. Lampros Flitouris, « Le bavard M. Pattakos et le Grec M. […] Naseropoulos : le 21 avril 1967 vu par des sources françaises », dans Nikos Anastasopoulos, Christos Kleitsas, Theodoros Siontis (dir.), *Dodoni, Histoire et Archéologie* [Λάμπρος Φλιτούρης, « Ο Φλύαρος κ. Παττακός και ο Έλληνας κύριος […] Νασερόπουλος : Η 21η Απριλίου 1967 μέσα από τις γαλλικές πηγές », Νίκος Αναστασόπουλος, Χρήστος Κλείτσας, Θεόδωρος Σιόντης (επιμ.), *Δωδώνη, Ιστορία και Αρχαιολογία*, τόμος 38-42, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων], université de Ioannina, 38-42, 2013, p. 354-355.

66. Mathilde Chèze, *La France en Grèce : étude de la politique culturelle française en territoire hellène du début des années 1930 à 1981*, thèse de doctorat, Histoire, sociétés et civilisations, INALCO Paris-Langues O', 2013, p. 358.

67. V. Kilekli, « Les Grecs en France… », *op. cit.*, p. 143-147.

68. Interprétée lors de la troisième « Semaine grecque de musique contemporaine », en pleine période de dictature, l'œuvre en question présentait l'agonie d'un chanteur essayant d'articuler d'une voix libre la *Chanson grecque*. K. Romanou, *Musique savante.*., *op. cit.*, p. 237.

69. Sorti en 1969, le film *Z* raconte, dans un pays méditerranéen imaginaire, l'assassinat d'un pacifiste par des généraux au pouvoir, faisant allusion à l'affaire Lambrakis de 1963. M. Chèze, *La France en Grèce…*, *op. cit.*, p. 360.

70. Plusieurs chansons écrites dans cette période ont témoigné de l'engagement de Moustaki contre la junte (*Enfants de Grèce*, 1969 ; *En Méditerranée*, 1973, etc.). Par ailleurs, il a travaillé avec Théodorakis en 1970 pour la traduction en français des *Chansons pour Andréas* (voir le

un concert donné en 1973 au bénéfice des détenus politiques grecs et son œuvre *Nuits* dédiée en partie aux prisonniers de la junte[71], ont constitué des moyens de dénonciation de la dictature en Grèce[72]. La presse en France y a joué un rôle important grâce des journaux comme *L'Autre Grèce*, édité à partir de 1971 et le bulletin *Athènes – Presse libre* publié par Richard Soméritis, Fakinos et Clément Lépidis qui relayaient des informations sur la situation politique en Grèce[73].

Du côté des colonels, la propagande pour lutter contre le mouvement de la résistance en France, saboter l'opposition au régime et améliorer l'image du pays à l'étranger a pris plusieurs formes, y compris musicales : publications (revue *Idées*, fondée par Lakis Ioannidis) et films favorables à la junte, édition du bulletin d'informations économiques et financières par l'ambassade grecque à Paris, mise en valeur du Festival d'Athènes qui a accueilli des artistes étrangers tout au long de la dictature, la création des Olympiades de la chanson (1968-1973) auxquelles plusieurs chanteurs français ont participé (Anna Saint Clair, Charles Aznavour, Johnny Hallyday), propagande touristique qui exaltait l'hospitalité grecque et les musiques traditionnelles[74]. Néanmoins, ces actions n'ont pas empêché Paris de devenir un des centres les plus importants de la résistance et les Français les supporteurs les plus fervents des Grecs démocrates, malgré la posture officielle du gouvernement qui a brisé les illusions des Grecs[75]. Si la place de la culture française en Grèce a été ainsi contestée et ses positions affaiblies, l'intérêt des Français pour la Grèce s'était, étonnamment, accentué et a donné progressivement la place à une « grécomanie »[76]. Même si celle-ci s'est traduite par un engouement pour la littérature grecque moderne et le tourisme, les Français ont pris conscience d'une Grèce vivante et pas seulement antique[77].

Un air de renouveau après 1974[78]

Après la chute de la junte en juillet 1974 et le retour de Konstantinos Karamanlis au pouvoir, les relations politiques franco-grecques se sont intensifiées. Grâce à la motivation personnelle du président Valéry Giscard d'Estaing et à ses liens étroits avec Karamanlis, la France a joué un rôle décisif dans les négociations qui ont permis l'intégration du pays à la Communauté économique européenne (CEE) en 1981[79]. La mise en avant des positions grecques en matière de politique étrangère, le soin de l'image de la Grèce contemporaine, la promotion du tourisme, ainsi que le développement de la culture ont relevé des priorités principales de l'État grec. La contribution française via des films, documentaires comme *La Grèce, pourquoi ?* (1977) de Daniel Creusot, articles et émissions télévisées et notamment les rapports musicaux entre les deux pays

documentaire *Nous sommes deux* de Robert Manthoulis), il a chanté en présence de Mercouri et de Théodorakis (avec Marie-Paule Belle et Guy Béart) dans un meeting de bienvenue aux Grecs organisé le 2 novembre 1970, où il a affirmé aussi son soutien aux réfugiés politiques grecs. Pierre Sintès, « Georges Moustaki, *La Marseillaise* et l'air du Pirée », *La Revue des musiques populaires*, 12, 2015/1, p. 85-101, doi.org, mis en ligne le 30.11.2017, consulté le 10.12.2020.

71. Makis Solomos, « Iannis Xenakis et la dictature des colonels. *Nuits* et sa dédicace », dans C. Corbier, V. Mavroidakou-Castellana, P. Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens…*, *op. cit.*, p. 184-186.

72. M. Chèze, *La France en Grèce…*, *op. cit.*, p. 354-358. V. Kilekli, « Les Grecs en France…», *op. cit.*, p. 147.

73. Amalia Pappa, « La présence grecque en France (années 1960-1970) vue à travers les fonds des Archives générales de l'État hellénique », dans *La France et la Grèce au xxe siècle : des archives à l'histoire*, Athènes, École française d'Athènes, 2021, doi.org, consulté le 20.12.2021.

74. *Ibid*. C. Corbier et P. Anagnostou, « Les blessures de la Grèce… », *op. cit.*, p. 166-167.

75. L. Flitouris, « Le bavard M. Pattakos… », *op. cit.*, p. 358.

76. M. Chèze, *La France en Grèce…*, *op. cit.*, p. 370-393.

77. Plusieurs films français réalisés dans les années 70 dévoilent le visage moderne de la Grèce, comme *Une femme à sa fenêtre* de Pierre Granier-Deferre (1976) ou les documentaires de Robert Manthoulis, *Nous sommes deux* (1970), *La Grèce et le cri du silence* (1974) et *Les Rescapés de l'histoire* (1976).

78. Sur les rapports franco-grecs après 1974 voir également Andriana Soulele, « Regard sur les relations franco-helléniques après 1974 », dans C. Corbier, V. Mavroidakou-Castellana, P. Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens…*, *op. cit.*, p. 194-201.

79. Stefano Cattaneo, « La France et la Grèce : une vision française des relations francogrecques à l'épreuve de l'intégration européenne, 1981-1989 », *Cahiers balkaniques*, nº 45, 2018, doi.org, consulté le 06.12.2021.

ont été essentiels pour la réalisation de ces objectifs[80].

À partir de 1974-1975, trois personnalités ont dominé la vie musicale grecque : Hadjidakis, Théodorakis, qui revient de Paris, et Xenakis, qui retourne en Grèce sans s'y installer. Durant des festivals et des concerts en plein air, la musique populaire et fortement engagée de Théodorakis a ébranlé, ému et uni les masses[81]. Représentant l'avant-garde musicale, Xenakis a attiré l'intérêt sur la création contemporaine grâce à des manifestations (Semaine Xenakis, 1975-1976 ; Semaines de musique contemporaine, 1976 ; Journées mondiales de la musique de la Société internationale de musique contemporaine, 1979), à des spectacles (*Polytope de Mycènes*, 1978 avec Sylvio Gualda, Olga Tournaki et Spyros Sakkas) et de nombreuses conférences[82]. Entre 1975 et 1982, Hadjidakis a été à la tête de l'Opéra national de Grèce (en tant que suppléant), de l'Orchestre d'État d'Athènes et de la Troisième chaîne de la radiodiffusion grecque, épaulé par les compositeurs Couroupos (1977-1981) et Sfetsas (1975-1977, 1982-1994) qui lui ont succédé après avoir terminé leurs études à Paris[83]. Sous leur direction artistique, la radio grecque a offert à ses auditeurs des émissions innovantes et des concerts en direct, en mettant en valeur autant l'orchestre et les ensembles musicaux de la chaîne que de jeunes artistes étudiant en France, comme le compositeur Nikos Kypourgos et la chanteuse Nena Venetsanou. La compositrice Eleni Karaïndrou, après avoir étudié l'ethnomusicologie à Paris, s'est occupée de l'organisation des archives de la musique traditionnelle grecque et des enregistrements originaux au sein de la Troisième chaîne (1977)[84].

Formés au Conservatoire National supérieur de musique et l'École normale de musique à Paris, des musiciens grecs ont été recrutés dans des orchestres, ensembles et diverses institutions culturelles et ont dirigé les conservatoires grecs. En particulier, le Conservatoire national a été dirigé par la petite-fille de Manolis Kalomiris et fille de Krino Kalomiri-Séailles, la pianiste Hara Kalomiri (1948), alors que la cheffe d'orchestre Louli Psychouli (1943-2015) était à la tête de l'Athenaeum (fondé en 1974)[85]. C'est elle qui a organisé, dès 1975, le Concours Maria Callas (opéra, oratorio, lied et piano), premier concours international en Grèce, qui est devenu en 1994 l'*Athenaum Grand Prix Maria Callas*[86]. Après 1980, une pleiade d'interprètes grecs se sont perfectionnés à Paris tels que les pianistes Théodoros Kotepanos, Leda Massoura, Alexandros Markeas, Lorenda Ramou, Stephanos Thomopoulos, Vassilis Varvaressos, Karolos Zouganelis, le contre-ténor Aris Christofellis, le claveciniste et chef d'orchestre Markellos Chryssikos, les clarinettistes Spyros Mourikis et Kostas Tzekos, ainsi que la violoniste Iro Sira et l'altiste Chara Sira.

Par ailleurs, en étudiant auprès de grands musiciens comme Olivier Messiaen, Henri Dutilleux et Xenakis et avant de retourner dans leur pays natal, des compositeurs grecs ont commencé leur carrière en France avec beaucoup de succès. Couroupos a collaboré avec le metteur en scène Jean-Michel Ribes, le scénographe grec Yannis Kokkos et le metteur en scène Antoine Vitez pour les œuvres scéniques *Dieu le veut* (1975) et *Grisélidis* (1977)[87]. Sfetsas (1945) a participé aux festivals de musique contemporaine de Royan, Reims, Bordeaux et Paris et collaboré également avec le chorégraphe Michel Cazerta (Groupe de danse de Vitry-sur-Seine). Quant à Giorgos Koumendakis (1959), après avoir écrit *Symmolpa* 5 (commandé par György Ligeti) et travaillé avec l'Ensemble

80. Yannis Glavinas, « Promouvoir l'image de la Grèce en France lors des visites officielles des chefs des deux États (1956-1986) : sources du Service central des archives générales de l'État hellénique », dans *La France et la Grèce au xxe siècle. Des archives à l'histoire*, Athènes, École française d'Athènes, 2021, doi.org, consulté le 20.12.2021.

81. K. Romanou, *Musique savante…*, *op. cit.*, p. 256.

82. Katy Romanou, « La musique 1974-2000. A. Institutions et Éducation musicale », dans Basilis Panagiotopoulos (dir.), *Histoire de l'hellénisme moderne* : 1770-2000, t. X, *La Grèce de la normalité. 1974-2000* [Καίτη Ρωμανού, « Η μουσική 1974-2000. Α. Θεσμοί και μουσική παιδεία », Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τόμος 10ος, *Η Ελλάδα της ομαλότητας. 1974-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα], Athènes, Ellinika Grammata, 2003, p. 249-250.

83. K. Romanou, *Musique savante…*, *op. cit.*, p. 266-267.

84. *Ibid.*

85. *Ibid.*, p. 256.

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*, p. 261-263.

intercontemporain[88], il a remporté le Prix de Rome en 1992. À leur retour en Grèce, ils ont contribué de façon significative à l'évolution de la culture musicale, non seulement grâce à leurs compositions, mais en accédant également à des postes importants dans diverses institutions comme l'Opéra national (Chorafas, Couroupos, Koumendakis) ou le Megaron Concert Hall (Couroupos).

Et entre 1980 et 2010 ?

À partir des années 1980, les relations entre les deux pays ont changé à cause de l'intégration difficile de la Grèce dans les règles de la CEE. La France et la Grèce n'ont plus été envisagées selon un rapport puissance dominante/territoire d'influence, mais selon un rapport équilibré de partenaires[89]. Malgré la perte progressive des zones d'influence historique[90], le déclin de la langue française et la concurrence allemande et anglo-saxonne qui a mis fin au monopole du français en Grèce, les relations culturelles et surtout musicales entre les deux pays ont évolué sans cesse au cours des dernières décennies du xxe siècle et au début du xxie.

En particulier, la musique électroacoustique s'est développée grâce à l'action des deux institutions : le Centre de la recherche de musique contemporaine (ΚΣΥΜΕ), fondé en 1979 par Xenakis, le musicologue Yannis Papaïoannou (1915-2000) et le compositeur Stephanos Vassiliadis (1933-2004), et l'Institut de recherche musicale et acoustique (IEMA)[91], créé en 1989 par les compositeurs Haris Xanthoudakis et Kostas Moschos (ancien élève de Pierre Dervaux), qui avaient étudié à Paris, et l'ethnomusicologue Marios Mavroidis (1950-1997)[92]. Grâce aux fonds européens et à la conception de programmes éducatifs et scientifiques, les deux institutions ont créé les conditions adéquates pour la diffusion de la musique électroacoustique[93]. En outre, la participation récurrente de compositeurs grecs comme Xanthoudakis (qui a également œuvré en faveur de la musique électroacoustique en tant que professeur à l'Université ionienne), Costas Mantzoros et Akis Daoutis au Festival de musique électronique de Bourges, l'organisation de séminaires en France et en Grèce, ainsi que celle du premier symposium sur la musique assistée par ordinateur à Corfou en 1998 avec la participation, entre autres, de Jean-Claude Risset et de Luc Ferrari, ont contribué considérablement au développement de la musique électroacoustique en Grèce[94].

Les festivals, les concerts symphoniques, ainsi que les manifestations culturelles de plusieurs institutions encadrées par des musiciens grecs ayant étudié en France, ont revitalisé la vie musicale grecque. L'Orchestre des couleurs (fondé en 1989 par Hadjidakis) a été dirigé par Couroupos entre 1995 et 2010, l'Opéra national de Grèce par le chef d'orchestre Chorafas (1972-1980), et par les compositeurs Couroupos (1982-1984) et Koumendakis (depuis 2017). Enfin le Megaron Concert Hall (fondé en 1991) a été dirigé par le chef d'orchestre Nikos Tsouchlos (ancien élève de l'École normale de musique de Paris) jusqu'en 2012, année où Couroupos lui a succédé. Par ailleurs, des projets artistiques, comme le double hommage à François-Bernard Mâche et à Xenakis (Stegi Onassis, 2011), ont été menés par des institutions privées, telles que la Fondation Theocharakis pour les arts et la musique, la Stegi Onassis et la Fondation Stavros Niarchos, auxquelles l'Institut français s'est souvent associé. Grâce à ces projets, les collaborations franco-grecques ont été mises en valeur et des artistes des deux pays ont pu être connus par un large

88. En 1985, parmi plusieurs compositeurs européens, György Ligeti a choisi Koumendakis pour une commande d'œuvre, *Symmolpa 5*. Elle a été interprétée par l'Orchestre des jeunes de l'Union européenne.

89. M. Chèze, *La France en Grèce…*, *op. cit.*, p. 455-456.

90. S. Cattaneo, « La France et la Grèce… », *op. cit.*

91. Voir le site officiel du centre de recherche : www.ksyme.org.

92. Voir l'histoire de la création de cette institution sur le site officiel, www.iema.gr.

93. Ioannis Tsagkarakis, « Greece. The 20th Century (post 1950). Art Music. Musical life », *Grove Music Online*, Oxford University Press, doi.org, mis en ligne le 28.03.2019, accès restreint, consulté le 10.01.2021.

94. Anastasia Georgaki, « Reinventing Greek Electroacoustic Music : from Tradition to Multidisciplinarity », *Electroacoustic Music Studies Network*, Montréal, novembre 2005, www.researchgate.net, consulté le 10.12.2020.

public[95]. Enfin, les collaborations entre ensembles orchestraux et chefs d'orchestres (Philippe Forge avec l'Orchestre national de Thessalonique, Alexandros Myrat avec l'Orchestre symphonique de Radio France), les productions d'orchestres grecs en France (Armonia Atenea à la Salle Pleyel) et d'ensembles français comme le Quatuor Diotima et l'Ensemble intercontemporain en Grèce ont témoigné également d'échanges fructueux.

Le travail de compositeurs grecs qui mènent encore à l'heure actuelle une carrière brillante sur le sol français comme Aperghis, Markeas, Nicolas Tzortzis et Georgia Spiropoulos, le nombre important de musiciens grecs, formés à Paris, qui enseignent et dirigent des conservatoires et centres de recherche de musique contemporaine en Grèce, ainsi que le dense réseau des partenariats entre eux et leurs confrères français grâce à des projets artistiques, concerts et productions bilatéraux, démontrent que la création et la vie musicale grecque se sont développées sous un dénominateur français ces quarante dernières années. Quant à la musique française, elle continue à trouver dans l'Antiquité grecque une source d'inspiration intarissable, comme en témoignent les œuvres de compositeurs français tels que Betsy Jolas, Pascal Dusapin et Michèle Reverdy. Mais le visage moderne de la Grèce ne nourrit que les créations de peu de compositeurs, comme François-Bernard Mâche. Grâce aux manifestations du Centre culturel hellénique (fondé en 1975) qui mettent en évidence la culture grecque ancienne et moderne (expositions, concerts et représentations théâtrales, conférences, projections des films, etc.), ainsi qu'à l'action d'interprètes qui alimentent et promeuvent la musique grecque en France, la vision de la Grèce, perçue pendant longtemps sous le double prisme de l'antiquité et du tourisme, change progressivement.

En prenant en compte ce contexte historique et en visant à unifier la mosaïque des relations franco-grecques, peu étudiées pendant ces années charnières entre le xx[e] et le xxi[e] siècle, le groupe de recherche *RelMus/FG* de la Société hellénique de musicologie a organisé deux journées d'études à Paris (Sorbonne Université, 2018) et à Athènes (IFG, 2019) avec la collaboration de l'IReMus (Sorbonne Université), de l'Institut français de Grèce et du Conservatoire d'Athènes[96]. Les communications de ces journées, allant des analyses d'œuvres de Xenakis, Markeas et Spiropoulos aux témoignages des compositeurs grecs Giorgos Zervos et Nicolas Tzortzis, des recherches qui tracent des passages des frontières entre la France et la Grèce à celles qui invoquent des liens entre le passé, le présent et le futur dans les œuvres de Xenakis et de François-Bernard Mâche, composent le présent ouvrage, qui tente de mettre en valeur certains aspects, moins connus, des rapports franco-grecs.

Dans la première partie, l'esquisse des portraits d'Angélique Ionatos et d'Aris Fakinos donnent un sens particulier aux frontières géographiques, musicales et plus largement culturelles entre les deux pays. Théodora Psychoyou met en lumière le style très personnel de la compositrice, guitariste autodidacte et chanteuse grecque, qui a gagné une notoriété remarquable en France pendant plus de quarante ans, alors qu'en Grèce elle était quasi inconnue. En analysant son œuvre, l'auteure pose des questions non seulement sur la place de l'identité grecque dans ses créations, mais également sur les caractéristiques d'un genre musical grec qui s'est pourtant développé en France. À travers l'action de l'écrivain et musicologue Aris Fakinos dans les années 1980, Christophe Corbier met l'accent sur la définition de l'identité musicale grecque, la critique des stéréotypes qui ont façonné une culture de masse et la mise en valeur d'un autre patrimoine musical grec.

95. Outre l'hommage à Mâche et Xenakis organisé par la Fondation Onassis, on peut se référer aussi à la lecture musicale « Femme disant adieu » adaptée du roman *Villa Amalia* (2006) par l'auteur Pascal Quignard et la pianiste Lorenda Ramou (Institut français, Fondation Theocharakis, 2013) et à la création d'*Eror* de Georgia Spiropoulos en association avec l'IRCAM (Fondation Onassis, 2019).

96. Le groupe de recherche RelMus/FG (Relations musicales franco-grecques) a été créé en 2015 par Andriana Soulele et œuvre sous l'égide de la Société hellénique de musicologie. Constitué de musicologues grecs et français dont Lorenda Ramou, Christina Giannelou, Anne-Sylvie Barthel-Calvet et le compositeur Nicolas Tzortzis, son objectif est l'étude des relations, échanges musicaux et transferts culturels entre les deux pays depuis le début du xx[e] siècle jusqu'à nos jours.

Différentes facettes de la vie et de l'œuvre de Xenakis sont examinées dans les chapitres suivants. Nikos Ioakeim présente une série d'œuvres du compositeur sur le thème de la mort comme *Khoaï, Dmaathen, La Légende d'Eer*, *Aïs, Nekuia, Pour la Paix* et *Knephas*. L'auteur expose les liens entre les événements qui bouleversent Xenakis entre 1975 et 1984 et la conception de ces œuvres, en mettant en parallèle son propre passé, le passé grec antique, qu'il revisite par la transposition des rituels anciens dans sa musique, et son présent. Un autre aspect de l'œuvre de Xenakis est analysé par Makis Solomos, qui se focalise sur le rôle de la nature dans la pensée et la musique du compositeur grec. En étudiant les modèles scientifiques convoqués par Xenakis dans plusieurs de ses œuvres qui renvoient à la physique, la biologie, la chimie, ainsi qu'à une nature chaotique, Solomos suggère que les références sensibles du compositeur à des phénomènes naturels appartiennent déjà à une musique environnementale. Cyrille Delhaye esquisse le parcours de l'UPIC à partir de la construction d'un prototype inventé par Xenakis en 1977 jusqu'à la création d'une version numérisée de cet instrument pour tablette et smartphone en 2018, le UPISketch. L'auteur examine les cas de certains compositeurs comme François-Bernard Mâche, Nikos Kornilios, Dimitris Kamarotos qui ont écrit de la musique pour cet instrument, souvent inspirée par la culture hellénique, tant à Paris qu'à Athènes (KSYME). Une référence particulière est faite au compositeur Ivan Patachich, pionnier de la musique électro-acoustique en Hongrie, qui s'est rendu dans les deux centres afin de composer ses œuvres sur l'UPIC. Pierre Couprie entreprend une analyse comparée de deux œuvres radicalement différentes, *Taurhiphanie* et le *Voyage absolu des Unari vers Andromède* composées sur l'UPIC par Xenakis, à la fin des années 1980. En appliquant des techniques audionumériques de présentation du son et des techniques de visualisation de données adaptées à l'analyse musicale, Couprie propose une première approche en explorant de nouvelles sources et émet quelques hypothèses sur le processus d'écriture.

La troisième partie de ce volume est consacrée à quelques compositeurs grecs qui vivent en France. Des études d'œuvres d'Aperghis, d'Alexandros Markeas et de Georgia Spiropoulos, mettent en lumière certains aspects de leur parcours créatif en France entre les années 1980 et 2010. Nicolas Tzortzis présente l'activité d'Aperghis au sein de l'ATEM en analysant le spectacle de théâtre musical, *Énumérations*, créé en 1988. En mettant l'accent sur la nature de la partition, le travail des interprètes avec le compositeur, leur participation à la mise en forme finale de l'œuvre, l'aspect collaboratif et le côté ouvert de l'œuvre, Tzortzis démontre l'esthétique de l'époque et les points communs avec certains spectacles plus récents d'Aperghis. Markeas est un compositeur très prolifique, polyvalent et engagé, dont la musique fait preuve de son engouement pour différents domaines d'expression artistique et révèle sa conscience sociopolitique aiguisée. Une facette de sa musique, inspirée tant par les mythes grecs que par l'actualité, est présentée par l'éditrice du présent volume. Dans les œuvres, *Medea Cinderella* (2010), *Dionysos, le vin, le sang* (2010), *Trois fragments des Bacchantes* (2009), Markeas utilise la voix, son timbre et ses possibles transformations, comme le moyen idéal pour interpréter et s'interroger sur le présent via le passé. Lorenda Ramou explore la relation de Markeas avec son instrument, le piano, notamment via *Rallye Concerto*. En faisant une comparaison avec d'autres œuvres ultérieures pour multiples claviers, elle démontre l'engouement du compositeur pour des pianos de tous types et de toutes conditions, ainsi qu'une conception sonore qui évolue en interaction avec l'environnement de l'artiste. L'oralité, son omniprésence dans le texte musical et l'interprétation sont des domaines que Georgia Spiropoulos explore amplement dans ses propres créations. Théophilos Sotiriadis présente une série d'œuvres pour saxophone conçues à Paris par la compositrice, qui met en valeur la flexibilité du son de l'instrument et sa capacité de s'apparenter à la voix humaine, d'imiter des sons de percussion et de colorer le texte musical avec des techniques non traditionnelles.

Enfin, dans la dernière partie, un compositeur français et deux compositeurs grecs de générations différentes prennent la parole pour exposer leurs concepts musicaux et leurs parcours artistiques à Paris. François-Bernard Mâche, attachant une importance au langage et à la linguistique en tant qu'helléniste, présente les multiples rapports entre ses œuvres et la civilisation grecque antique et moderne. Les auteurs grecs (Giorgos Séféris, Pindare, Homère, Sappho), l'étymologie de

la langue grecque (*Anaphores*, 1981), des lieux (*Amorgos*, 1979) et des figures mythologiques (Danaé, Andromède, Cassandre…), ne sont pas de simples références pour les titres de ses œuvres. Les éléments grecs antiques ou modernes jouent un rôle fondamental dans la construction de sa musique qui met en dialogue le passé, le présent et le futur. Nicolas Tzortzis, formé auprès d'Aperghis et de Philippe Leroux, présente la notion d'incompatibilité dans son œuvre en exposant ses influences et inspirations venant tant de la philosophie, des surréalistes des années 1920 que du paysage urbain athénien où il a grandi. Giorgos Zervos, musicologue et professeur émérite à l'Université d'Athènes, explique les raisons qui l'ont amené à d'entreprendre des études doctorales et de composition en France (Panthéon – Sorbonne 1) auprès de Daniel Charles, Michel Guiomar et Xenakis. Ses recherches musicologiques autour de la musique du xx^{e} siècle, inspirées par leur enseignement, ainsi que sa passion pour l'analyse musicale, ont influencé considérablement ses propres œuvres.

En laissant le lecteur découvrir dans les pages suivantes comment les relations musicales franco-grecques ont évolué pendant la période 1980-2010, nous espérons avoir mis en lumière quelques morceaux de ce puzzle dont l'histoire ne cesse de s'enrichir. Certaines pages musicales restent encore obscures et de nombreuses questions, concernant surtout le rôle de la Grèce dans la création musicale française contemporaine, doivent trouver une réponse. Des partenariats récents dans le champ de recherche musicologique interuniversitaire, des liens professionnels entre institutions grecques et françaises, des collaborations réunissant interprètes du chant byzantin et du chant médiéval, prouvent que de nouveaux enjeux se créent et que de nouveaux protagonistes prennent progressivement le relais dans un terrain d'échanges inédit. Entre tradition et innovation, passé antique et culture moderne, art savant et art populaire, l'avenir musical des deux pays ne s'écrira pas sans traverser à nouveau leurs frontières.

Remerciements

Résultant des journées d'études sur les relations musicales franco-helléniques et coréalisé avec Lorenda Ramou qui a relu méticuleusement, corrigé et traduit certains textes, le présent ouvrage n'aurait pas pu voir le jour sans la contribution précieuse des plusieurs personnes. En premier lieu, nous pensons à la professeure Katy Romanou (1939-2020), qui a soutenu l'idée de création de l'équipe de recherche RelMus/FG au sein de la Société hellénique de musicologie, a encouragé nos recherches sur les échanges musicaux franco-grecs et a fait partie du comité scientifique, ainsi que de l'organisation de ces journées d'études. Dédier cet ouvrage à sa mémoire n'est qu'un moyen modeste pour lui rendre hommage et exprimer notre gratitude envers elle. Ensuite, nous tenons à remercier chaleureusement Achille Davy-Rigaud, précédent directeur de l'IReMus, pour avoir soutenu et financé l'organisation des deux journées d'études, Evi Nika-Sampson, présidente de la Société hellénique de musicologie, Mikaël Hautchamp, précédent directeur de l'Institut français de Grèce, ainsi que Nikos Tsouchlos, président du conseil d'administration du Conservatoire d'Athènes, pour leur aide dans l'organisation pratique de l'événement. Que soient également remerciés pour avoir fait partie des comités d'honneur, scientifiques et d'organisation, Jean-Pierre Bartoli, François-Bernard Mâche, Danielle Pistone, Cécile Auzolle, Sylvie Douche, Anne-Sylvie Barthel-Calvet, Christophe Corbier, Théodora Psychoyou, Makis Solomos, Anastasia Georgaki, Nicolas Tzortzis, Marimel Chryssi, Christina Giannelou, Georges Liapis et le regretté Haris Xanthoudakis (1950-2023). Plus particulièrement, notre gratitude va naturellement à Théodora Psychoyou pour l'aide qu'elle a apportée quand il y avait besoin, sa collaboration sincère, son enthousiasme, ses conseils et sa bienveillance, à Anne-Sylvie Barthel-Calvet pour ses encouragements et la relecture soignée du présent texte, ainsi qu'à Christophe Corbier, en qui nous avons trouvé un fervent collaborateur dans les échanges franco-grecs. Nous le remercions pour ses conseils, ses propositions et son travail pour l'édition de ce volume, comme Michel Noiray pour ses suggestions et remarques. Enfin, nous remercions chaleureusement tous les auteurs – Nikolas Ioakeim, François-Bernard Mâche, Makis Solomos, Cyrille Delhaye, Christophe Corbier, Nicolas Tzortzis, Théodora Psychoyou, Giorgos Zervos, Pierre Couprie, Théophilos Sotiriadis – qui ont concouru de façon primordiale à la réalisation de cet ouvrage.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages monographiques

Amargianakis, Georgios St., *Introduction à la musique démotique grecque* [Αμαργιανάκης, Γεωργίος Στ., Εισαγωγή στην Ελληνική Δημοτική Μουσική], Athènes, texte à usage pédagogique, 1999.

Chèze, Mathilde, *La France en Grèce : étude de la politique culturelle française en territoire hellène du début des années 1930 à 1981*, thèse de doctorat, Histoire, sociétés et civilisations, INALCO Paris-Langues O', 2013.

Kayas, Lucie, *André Jolivet*, Paris, Fayard, 2005.

Lacarrière, Jacques, *L'Été grec : une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Presses Pocket, 2006.

Romanou, Katy, *Musique savante néohellénique à l'époque moderne* [*Εντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, Αθήνα, Εκδόσεις Κουλτούρα], Athènes, Culture, 2006, p. 119-121.

Soulele, Andriana, *La Musique dans les productions du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne (1936-1973) et* Les Perses *de Jacques Chailley*, DEA, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2004.

—, *La Musique de scène des représentations de tragédies grecques, en France et en Grèce, de 1945 à 1975*, thèse de doctorat, musicologie, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2009.

Ouvrages collectifs

Corbier, Christophe, Mavroidakou-Castellana, Vassiliki, Anagnostou, Panagiota (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021.

Articles issus d'ouvrages collectifs

Anagnostou, Panagiota, « Une histoire franco-grecque des enregistrements sonores », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 46-53

Arnoux-Farnoux, Lucile, « École française d'Athènes et Institut français de Grèce : destins croisés », dans *La France et la Grèce au xxe siècle : des archives à l'histoire*, Athènes, École française d'Athènes, 2021, p. 287-301, doi.org, consulté le 20.12.2021.

Corbier, Christophe, Anagnostou, Panagiota, « Les blessures de la Grèce. Les musiciens entre traditions, exil et censure », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 160-171.

Corbier, Christophe, « Les relations musicales franco-helléniques de 1919 à 1939 », dans *Le Double Voyage : Paris Athènes (1919-1939)*, Athènes, École française d'Athènes, 2018, p. 255-273, doi.org, consulté le 10.11.2021.

—, « Le siècle des chanteuses grecques », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 148-159.

—, « Une voie singulière en Europe. Musiciens français et grecs entre Paris et Athènes », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 28-45.

Fili, Eleftheria, Manitakis Nicolas, « La Fondation hellénique et les boursiers du *Mataroa* », dans Maria Gravari-Barbas (dir.), *La Fondation hellénique de la Cité Internationale de Paris*, Paris, Callimages, 2015, p. 85-120.

Glavinas, Yannis, « Promouvoir l'image de la Grèce en France lors des visites officielles des chefs des deux États (1956-1986) : sources du Service central des archives générales de l'État hellénique », dans *La France et la Grèce au xxe siècle : des archives à l'histoire*, Athènes, École française d'Athènes, 2021, doi.org, consulté le 20.12.2021.

Hadziiossif, Christos, « Grèce-France entre les deux guerres : aliénation politique et attrait culturel », dans *Le Double Voyage : Paris-Athènes (1919-1939)*, Athènes, École française d'Athènes, 2018, p. 9-15, doi.org, consulté le 28.12.2021.

Kilekli, Vassiliki, « La Cimade face à l'accueil des exilés grecs en France (1967-1974) », dans Dzovinar Kénovian, Geneviève Dreyfus-Armand, Marie-Claude Blanc-Chaléard et Marianne Amar (dir.), *La Cimade et l'accueil des réfugiés. Identités, répertoires d'actions et politique de l'asile, 1939-1994*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, p. 157-172.

Manitakis, Nicolas, « L'exil des jeunes Grecs et le rôle de l'Institut français : un exil doré ? », dans Servanne Jollivet, Christophe Premat et Mats Rosengren (dir.), *Destins d'exilés. Trois philosophes grecs à Paris Kostas Axelos, Cornélius Castoriadis, Kostas Papaïoannou*, Paris, Le Manuscrit, 2011, p. 45-62.

Papanikolaou, Dimitris, « Entre Brassens et Théodorakis. Résonances musicales, identité culturelle et chansons des années 1960 », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 138-147.

Pappa, Amalia, « La présence grecque en France (années 1960-1970) vue à travers les fonds des Archives générales de l'État hellénique, dans *La France et la Grèce au xx^e siècle : des archives à l'histoire*, Athènes, École française d'Athènes, 2021, doi.org, consulté le 20.12.2021.

Romanou, Katy, « La musique dans la guerre. 1940-1949 », dans Vassilis Panagiotopoulos (éd.), *Histoire de l'hellénisme moderne. 1770-2000*, t. VIII, *La Grèce en guerre. 1940-1949* [Καίτη Ρωμανού, « Η μουσική στον πόλεμο. 1940-1949 », Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τόμος 8ος, *Η Ελλάδα στον πόλεμο. 1940-1949*, Αθήνα, Νέα Γράμματα], Athènes, Nea grammata, 2003, p. 341-347.

—, « La musique 1949-1974. A. L'avant-garde grecque », dans Vassilis Panagiotopoulos (dir.), *Histoire de l'hellénisme moderne. 1770-2000*, t. IX, *Vainqueurs et vaincus. 1949-2000* [Καίτη Ρωμανού, « Η μουσική 1949-1974. Α. Η Ελληνική πρωτοπορία », Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τόμος 9ος, *Νικητές και ηττημένοι. 1949-1974*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα], Athènes, Ellinika Grammata, 2003, p. 259-268.

—, « La musique 1974-2000. A. Institutions et Éducation musicale », dans Vassilis Panagiotopoulos (dir.), *Histoire de l'hellénisme moderne. 1770-2000*, t. X, *La Grèce de la normalité. 1974-2000* [Καίτη Ρωμανού, « Η μουσική 1974-2000. Α. Θεσμοί και μουσική παιδεία », Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τόμος 10ος, *Η Ελλάδα της ομαλότητας. 1974-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003], Athènes, Ellinika Grammata, 2003, p. 249-250.

Seiragakis, Manolis, « Que le spectacle commence ! Chansons et opérettes françaises en Grèce », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 112-123.

Solomos, Makis, « Iannis Xenakis et la dictature des colonels. *Nuits* et sa dédicace », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 182-193.

Soulele, Andriana, « La perception de l'Antiquité dans les musiques de scène françaises pour la tragédie grecque : entre l'archaïque et le moderne », dans Sylvie Douche (dir.), *Musiques de scène sous la III^e République*, Lyon, Microsillon, 2018, p. 29-38.

—, « Regard sur les relations franco-helléniques après 1974 », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 194-201.

Articles de périodiques

Arnoux-Farnoux, Lucile, « Relations intellectuelles et artistiques entre la France et la Grèce au xx^e siècle », *Rives méditerranéennes*, n° 50, 2015, p. 53-64, doi.org, mis en ligne le 15.06.2017, consulté le 02.09.2021.

Cattaneo, Stefano, « La France et la Grèce : une vision française des relations francogrecques à l'épreuve de l'intégration européenne, 1981-1989 », *Cahiers balkaniques*, n° 45, 2018, doi.org, consulté le 06.12.2021.

Drake, Jeremy, « Langage de Darius Milhaud », dans Myriam Chimènes et Catherine Massip (dir.), *Portraits de Darius Milhaud*, Paris, BnF, 1998, p. 105-121.

Flitouris, Lampros, « Le bavard M. Pattakos et le Grec M. […] Naseropoulos : le 21 avril 1967 vu par des sources françaises », dans Nikos Anastasopoulos, Christos Kleitsas, Theodoros Siontis (dir.), *Dodoni, Histoire et Archéologie* [Λάμπρος Φλιτούρης, « Ο Φλύαρος κ. Παττακός και ο Έλληνας κύριος […] Νασερόπουλος : Η 21η Απριλίου 1967 μέσα από τις γαλλικές πηγές », Νίκος Αναστασόπουλος, Χρήστος Κλείτσας, Θεόδωρος Σιόντης (επιμ.), *Δωδώνη, Ιστορία και Αρχαιολογία*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων], Université de Ioannina, 38-42, 2013, p. 341-362.

Georgaki, Anastasia, « Reinventing Greek Electroacoustic Music : from Tradition to Multidisciplinarity », *Electroacoustic Music Studies Network*, Montréal, novembre 2005, www.researchgate.net, consulté le 10.12.2020.

Kilekli, Vassiliki, « Les Grecs en France pendant la junte des colonels, 1967-1974. Émigration

politique et lutte contre la dictature », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 38, 2013/2, p. 143-149, www.cairn.info, consulté le 10.12.2020.

Milliex, Georges, « L'Institut français d'Athènes, fils spirituel de l'École française », dans *Bulletin de correspondance hellénique*, 120, 1996/1, p. 79-81, doi.org, consulté le 03.08.2021.

Rosteck, Jens, « La collaboration artistique et esthétique de Paul Claudel et Darius Milhaud : L'*Orestie* d'Eschyle et *Christophe Colomb* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, nº 133, 1994/1, p. 21-27.

Ramou, Lorenda, « La musique pour piano en Grèce au 20e siècle », *Piano. La Lettre du musicien*, nº 25, 2011, p. 109-114.

Sintès, Pierre, « Georges Moustaki, *La Marseillaise* et l'air du Pirée », *La Revue des musiques populaires*, 12, 2015/1, p. 85-101, doi.org, mis en ligne le 30.11.2017, consulté le 10.12.2020.

Tsagkarakis, Ioannis, « Greece. The 20th Century (post 1950). Art Music. Musical Life », *Grove Music Online*, Oxford University Press, doi.org, mis en ligne le 28.03.2019, accès restreint, consulté le 10.01.2021.

Communications à des colloques / Journées d'études

Couroupos, George, « La confrontation perpétuelle d'aujourd'hui avec l'hier », communication, journée « Musique contemporaine pour le drame antique », Centre Théâtral Desmoi, Festival Eschyle, Éleusine, 18 septembre 2005.

Le cas Ionatos, une brève introduction

Théodora Psychoyou

En guise d'avant-propos… une grande musicienne n'est plus

J'ai été particulièrement ravie d'engager la présente enquête, à l'occasion de la journée d'études organisée par le groupe de travail de la Société hellénique de musicologie portant sur les relations musicales franco-grecques, et ce sur l'invitation d'Andriana Soulele et de Lorenda Ramou. Cela à trois titres en particulier : pour la collaboration scientifique que cette journée inaugurait entre Sorbonne Université et l'Institut de recherche en musicologie avec la Société hellénique de musicologie ; pour la tenue d'une journée consacrée spécifiquement aux compositrices et compositeurs grecs actifs à Paris durant les trente dernières années ; enfin et surtout pour m'avoir donné la possibilité de travailler sur l'œuvre d'une créatrice, devenue une amie, et avec qui j'étais en contact et pouvais m'entretenir sur sa musique, sur sa façon de composer et de performer, sur ses sources d'inspiration et sa relation au verbe poétique grec, enfin sur son propre regard sur son œuvre, très précis et réflexif. En effet, développant mes recherches essentiellement sur des corpus anciens, je « fréquente » d'habitude des personnes qui ne me sont connues que par l'interface de sources de plus de trois siècles de distance, avec tout ce que cela entraîne, en termes de documents et de méthode. Ici, c'est non seulement le plaisir de m'intéresser à une artiste tout à fait atypique, inventive et touchante, mais aussi l'expérience enthousiasmante de l'immersion dans le processus créateur, enrichie de façon déterminante par la confrontation et la discussion avec la principale intéressée et plusieurs de ses collaborateurs et collaboratrices. Plus je devenais familière avec l'œuvre d'Angélique Ionatos, plus je découvrais la richesse de sa proposition dont cette présentation rend compte, d'autant qu'aucun travail spécifique ne lui a jamais été consacré jusqu'à présent. C'est donc un regard assez macroscopique qui est déployé ici, et qui mérite d'être approfondi dans une enquête plus ample et des analyses spécifiques.

Telle était ma perspective en commençant cette recherche, et certains des éléments présentés ici ont été discutés avec Angélique Ionatos à diverses occasions, en particulier au printemps 2018, spécifiquement dans le cadre de ce projet[1]. Malheureusement la maladie l'a emportée le 7 juillet 2021, alors qu'elle venait d'avoir soixante-sept ans.

Angélique Ionatos et sa musique n'ont jamais fait l'objet d'une enquête musicologique, mais son parcours artistique, très francophone, est assorti de divers entretiens[2] et espaces d'expression (tribunes[3], participations à des documentaires[4], etc.), qui lui ont

1. Comme par exemple l'accordage de *Maria Nefeli* puisque, comme on le verra, l'utilisation de l'*open tuning* (ou *scordatura*) est une caractéristique importante de son univers musical, et l'accordage sa pierre de Rosette.

2. Il y en a plusieurs, le plus long étant sauf erreur une série de cinq entretiens radiophoniques de trente minutes intitulée « Angélique Ionatos, la Grèce en héritage », réalisés par Stéphane Manchematin et diffusés sur France Culture du 10 au 14 octobre 2016. Voir www.franceculture.fr, consulté le 15.11.2021.

3. Par exemple, en mars-avril 2015, elle a tenu un blog sur le site d'information orienté à gauche *Médiapart*, voir blogs.mediapart.fr (accès le 15.11.2021) ; elle publie un texte intitulé « Exil » paru dans le numéro d'août 2015 du journal mensuel associé à la gauche antilibérale *Le Monde diplomatique*, www.monde-diplomatique.fr, consulté le 15.11.2021.

4. Par exemple elle apparaît, à côté de nombreux autres intervenants (comme Jean-Pierre Vernant, Cornelius

permis de clarifier sa pensée, sa vision de la musique, de la poésie ainsi que ses engagements. Il s'agira dans cet article de présenter brièvement l'univers de cette artiste en esquissant quelques traits caractéristiques de son style musical et de son processus compositionnel. Sa production n'est ni monolithique ni homogène sur le plan stylistique ; par ailleurs, aborder cette production sous le prisme institutionnel se révèle, préalablement, comme une clé intéressante, puisque des cadres institutionnels spécifiques lui ont permis l'entreprise de projets ambitieux : elle est notamment, de 1989 à 2000, « artiste associée » au Théâtre de Sartrouville sous la direction de Claude Sévenier, et elle a répondu à ce statut de façon extrêmement originale, féconde et créative. Dans la mise en place de ses projets, Angélique Ionatos travaille en général seule au début, pour aboutir à un matériau déjà extrêmement précis, sous forme d'un document sonore qu'elle réalise sur un appareil multipiste. L'œuvre est ensuite finalisée par ses arrangeurs, dont le rôle, sans surprise, a un effet notable sur le son, la dynamique et la direction stylistique de chaque projet (disque ou tournée scénique). Dans ce sens, une question d'auctorialité ou tout du moins du partage de responsabilité pourrait être discutée, mais qui ne se pose pas pour les répertoires que pratique Ionatos de la même façon que sur des musiques qui entretiennent un rapport moins fluide avec la « partition » (pratiquement tous les compositeurs de chanson travaillant avec des arrangeurs, pensons à Serge Gainsbourg et à tant d'autres)[5]. Le choix de l'arrangeur, fruit de diverses rencontres, a un impact stylistique et, comme on le verra aussi, dépend pour beaucoup de la façon dont chaque collaborateur a compris la conception notamment métrique et rythmique qu'a Ionatos de la musique, et qui est donc intimement liée à la poésie et à la langue grecque. Du reste, cette langue n'est généralement pas connue par ses musiciens, à quelques exceptions près (qui sont, tout au long de sa carrière, Alexandre Myrat, Spyros Sakkas, Nena Venetsanou et Katerina Fotinaki ; Myrat et Fotinaki contribuent aux arrangements). Une réflexion tenant compte de sa trajectoire musicale et institutionnelle en France est donc articulée avec une prise en compte des genres musicaux forgés et quelques éclairages sur son langage musical, notamment ses développements rythmiques, particulièrement originaux. Cette première analyse à la fois brève et macroscopique a été éclairée par divers entretiens que j'ai pu avoir aussi bien avec Ionatos elle-même qu'avec des personnes qui ont travaillé sur ses arrangements et orchestrations, notamment Henri Agnel, Christian Boissel et Katerina Fotinaki, ainsi que Thierry Legeai, ingénieur son de la plupart de ses prestations scéniques[6].

Mais prenons les choses par le début. Depuis plus de quarante ans et jusqu'à sa disparition prématurée, Angélique Ionatos a développé un style très personnel qui se déploie sur des genres musicaux qui ne semblent pas pouvoir être, de façon homogène, classés dans les catégories habituelles de répertoire. Compositrice et interprète, chanteuse et guitariste autodidacte, Angélique Ionatos s'est vite tournée, après avoir fait ses premiers pas dans la chanson française, vers la mise en musique de poésie grecque. Quasi inconnue en Grèce, elle a pourtant, pendant un temps, pratiquement monopolisé le domaine « chanson grecque » en France, du moins auprès d'un certain public, assez large : ce public francophone philhellène, qui voyage en Grèce, qui aime les « musiques du monde » et est attiré par l'altérité, quelle que soit la chose représentée, entre le collectif (ici grec) et la singularité de l'artiste. Car Angélique Ionatos certes compose et chante

Castoriadis, George Steiner, Iannis Xenakis, Elia Kazan, Théo Angelopoulos et bien d'autres), dans certains épisodes du projet-documentaire *L'Héritage de la chouette* de Chris Marker (treize épisodes de 26 minutes, 1989) ; elle intervient et donne des musiques dans le film documentaire de Yannis Youlountas *Je lutte donc je suis* sorti en septembre 2015, consacré aux luttes menées alors en Europe (à partir de l'exemple de la Grèce et de l'Espagne) contre la résignation et les politiques d'austérité. Son engagement est fort puisqu'elle accompagne des projections en participant à des soirées-débats, comme elle le fit avec un autre documentaire de Youlountas en 2014, dans lequel elle n'intervient pas : *Ne vivons plus comme des esclaves* (2013).

5. Voir la monumentale enquête de Serge Elhaïk, *Les Arrangeurs de la chanson française : 200 rencontres*, Paris, Textuel, 2018.

6. Cet article doit énormément en particulier à Katerina Fotinaki, qui m'a fait part de quantité d'informations, de ses propres expériences et lectures musicales : qu'elle soit ici vivement remerciée.

en grec, mais son style lui est personnel, ce que, elle-même, identifie, formule et assume assez tôt. De même, nous pouvons observer qu'elle a eu véritablement son propre public, qui l'a suivie dans les différents styles qu'elle a explorés, peut-être davantage comme on « suit » un chanteur ou une chanteuse que l'on aime bien, en oubliant souvent – et dans le cas des musiciennes c'est plus notable que chez les collègues masculins – qu'il s'agit aussi et surtout d'une compositrice et guitariste autant que d'une chanteuse. La question initiale de la présente analyse porte sur la spécificité du style musical d'Angélique Ionatos, qui n'appartient ni vraiment à la chanson de variété, ni à la catégorie de « musiques du monde », catégorie générique souvent difficile à délimiter, si ce n'est dans son acception commerciale – dans les bacs des disquaires et les programmations des festivals –, acception de plus en plus large, qui s'éloigne de plus en plus de la source des musiques traditionnelles[7].

Représentante charismatique de la poésie chantée grecque, dont elle fut perçue et représentée comme l'ambassadrice emblématique dans les pays francophones, Angélique Ionatos a construit une œuvre très personnelle, servie par une voix grave et suave, une signature vocale très facilement reconnaissable, un jeu de guitare virtuose, un sens du rythme puissant et un rapport unique à la poésie. On l'a certes présentée comme incarnation de la « musique grecque » en France – son aspect physique aussi renvoie à un archétype de féminité méditerranéenne, fût-ce un cliché –, mais sa musique est très singulière. Comme artiste elle incarne une hellénité, une grécité sans conteste, par son être tout entier, par la poésie qu'elle sert avec passion et constance. Sa musique se nourrit de ses influences – nombreuses – et de ses racines, mais elle ne représente pas un style ou genre identifié en dehors d'elle, si ce n'est le terme générique de « chanson poétique », qui est lié au choix de ses textes : la poésie grecque, antique (avec Sappho) comme très contemporaine, alors qu'elle a également chanté en français et en espagnol.

Née à Athènes en 1954, Angélique Ionatos quitte son pays avec ses parents en 1969, fuyant la dictature des colonels (1967-1974), et s'installe à Liège en Belgique, avant de s'implanter définitivement en France en 1982. Elle fait ses premiers pas dans la chanson française en duo avec son frère Photis, de quatre ans son aîné ; ensemble ils obtiennent le prix de l'Académie Charles Cros pour leur premier disque, *Résurrection*, paru en 1972, alors qu'elle a dix-huit ans. Ce succès, suivi d'un second disque, *Angélique et Photis Ionatos* (1975), leur vaut plusieurs participations à des émissions télévisuelles en France[8]. Le duo qu'elle formait avec son frère se sépare en 1977, et Angélique Ionatos se tourne alors vers sa langue natale, le grec, et poursuit un chemin musical distinct de son frère, et dans la chanson poétique grecque.

Les formes déployées dans ces débuts francophones sont relativement classiques (globalement couplet-refrain) et dans une esthétique qui renvoie au *folk* de son époque, les années 1970, soulignée par le dispositif épuré voix-guitare. Après son virage vers la mise en musique de la poésie grecque à la fin des années 1970, Angélique Ionatos déploie, musicalement et rythmiquement, un chemin original et personnel qui se distingue par divers aspects déterminants. Le premier tient au choix des poèmes qu'elle met en musique, souvent longs et sur des vers sans rime, *Parole de juillet* étant un exemple particulièrement intéressant à cet égard. Par ailleurs, en guitariste autodidacte, elle introduit de façon généralisée et très caractéristique de son jeu l'usage de l'« accord ouvert »[9]. Ses formes musicales suivent le texte de façon continue, dans sa structure sémantique et dans son organisation rythmique ; cela lui confère,

7. Pour une proposition de définition, ainsi qu'une discussion des enjeux mobilisés par le concept de *world music*, voir Philip V. Bohlman, *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002 ; voir aussi, pour des enquêtes plus approfondies, Philip V. Bohlman (dir.), *The Cambridge History of World Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

8. Dont plusieurs participations remarquées au « Grand échiquier », l'émission de Jacques Chancel. Voir ici, dans les archives de l'INA, leur passage sur le plateau de l'émission *Discorama* du 4 août 1974 : www.ina.fr, consulté le 15.11.2021.

9. Connu comme *scordatura* dès l'époque baroque, ou *open tuning*, prisé aujourd'hui en particulier par les guitaristes, où il s'agit de modifier la juxtaposition *mi-la-ré-sol-si-mi* de la guitare vers des combinaisons de notes qui privilégient des positions de main spécifiques en fonction de l'échelle de chaque morceau, en baissant telle ou telle corde. Voir un exemple ci-après fig. 3.

Figure 1. Couverture de l'album (format cassette), photo Irmeli Jung ; Alexandre Myrat (à gauche), Angélique Ionatos et Spyros Sakkas réunis pour Marie des brumes *(photo insérée dans le livret de l'album).*

probablement de façon intuitive, une très grande liberté rythmique, laquelle l'amène à écarter clairement la structure classique de la chanson. Lorsqu'elle s'attaque à des cycles poétiques, comme *Marie des brumes* (1984)[10] ou *Parole de juillet* (1996) d'Odysséas Elytis (poète grec, prix Nobel, et de son propre aveu son auteur de prédilection), on est davantage dans des espèces de cantates profanes, et à mille lieues de la chanson populaire ou de variété. *Marie des brumes*, sous-titrée « cantate d'après le poème scénique d'Odysséas Elytis » fut créée en 1984. Avec cette œuvre, Ionatos rompt avec le schéma du chant seul accompagné à la guitare, et ce en imaginant une rencontre d'apparence insolite : à sa voix associée à la chanson de l'univers folk s'ajoute celle de Spyros Sakkas, baryton lyrique grec qui a notamment créé des œuvres de Iannis Xenakis, tandis qu'un autre collaborateur grec, Alexandre Myrat, vient de l'univers du « classique » : élève, à Paris, d'Igor Markevitch, Max Deutsch et Nadia Boulanger, il contribue aux arrangements et dirige l'ensemble. Sur un autre registre, la photo de couverture de l'album, par la photographe portraitiste finlandaise Irmeli Jung, éthérée et sensuelle, montrant Angélique Ionatos de dos l'épaule dénudée, s'éloigne des visuels antérieurs de l'artiste, à l'esthétique folk, tout en faisant explicitement référence à la couverture originale[11] du recueil d'Elytis, publié pour la première fois en 1978 (fig. 1).

Artiste en résidence au Théâtre de Sartrouville pendant plusieurs années, Angélique Ionatos a eu l'occasion d'entreprendre et réaliser des projets d'envergure ; à ceux déjà cités on peut ajouter *Le Monogramme* (1988) d'Elytis ainsi que le cycle de *Sappho de Mytilène*, qu'elle crée en duo avec Nena Venetsanou, autre auteure-compositrice et interprète grecque. Cette collaboration est particulièrement intéressante, puisque le profil des deux musiciennes est assez proche, même si elles sont très différentes sur le plan du style musical et vocalement : une voix

10. Ionatos explique comment elle a dû convaincre Elytis de lui donner l'autorisation de mettre en musique son poème scénique *Marie des brumes*, publié en 1978 : Angélique Ionatos, « De Sappho à Elytis », *Les Chants d'Orphée – musique & poésie*, Marseille, Actes Sud (coll. « La Pensée de midi », 28, nº 2), 2009, p. 30-35.

11. Odysséas Elytis, *Marie des brumes* [Μαρία Νεφέλη], Athènes, Ikaros, 1978 (voir par exemple eratobooks.gr, consulté le 28.12.2022.

grave et suave, nourri d'un pathos tellurique, viscéral, pour Ionatos, une voix de soprano lyrique, cristalline, pleine et puissante pour Venetsanou. Comme Ionatos, Venetsanou est elle aussi auteure, compositrice, guitariste et interprète. Elle a mis notamment en musique des poèmes d'Éluard en français mais s'est surtout consacrée à la chanson poétique grecque, tant comme compositrice que comme interprète, parmi d'autres, de pièces de Hadjidakis, Théodorakis, Mamangakis, Mavroudis, Platonos et, ici, Ionatos : dans son cas, le spectre va de la musique traditionnelle à la création contemporaine, en investissant toutefois principalement la chanson poétique. Venetsanou est également francophone ; elle a fait des études d'histoire de l'art à l'université de Franche-Comté de 1973 à 1977 et parallèlement perfectionnait le chant lyrique auprès d'Irma Kolassi à Paris[12].

Dans *Sappho de Mytilène*, le texte de la poétesse lyrique antique est mis en musique en partie en grec ancien, et en partie dans la traduction d'Elytis. Ionatos explique avoir découvert l'original à travers l'édition critique et la restitution de certaines parties lacunaires[13] assortie d'une traduction en grec moderne publiée en vis-à-vis, et réalisée par Elytis[14] :

> *Au lieu de me sentir étrangère à cette émotion d'une langue dite « morte » je me suis sentie comme chez moi. Comme si je marchais sur un territoire déjà connu. Une odeur que j'aurais oubliée, enfouie dans ma prime jeunesse – et qui venait m'inonder de sa familiarité. Un chant ancien à jamais inscrit dans ma mémoire. J'étais à la fois étrangère et membre de la famille. Il m'a paru évident qu'il fallait que je compose non seulement sur la traduction d'Elytis mais aussi – ou surtout – sur les fragments originaux de Sappho*[15].

Notons qu'il est très rare de trouver dans le répertoire de la chanson poétique des exemples de mise en musique de l'original antique, exception faite du poème *Kelomai se gogyla* de Sappho mis en musique par Manos Hadjidakis et intégré dans son *Megalos Erotikos* de 1972 ; ici l'entreprise est à plus grande échelle, et Angélique Ionatos explore quantité de possibilités formelles et dans l'articulation entre les deux voix, y compris des séquences à deux voix a cappella : c'est par exemple le cas dans la première partie, lente et lyrique, de « Iros Angelos », qui laisse ensuite la place à une deuxième séquence rapide, aux rythmes asymétriques[16] et très marqués, où les voix sont accompagnées par les quatre musiciens et, ce qui est notable aussi, elles sont strictement homorythmiques[17].

La création en 1991 au Théâtre de Sartrouville, puis au théâtre des Bouffes du Nord, est suivie d'une longue tournée (voir fig. 2) ; elle a fait également l'objet d'un enregistrement, salué unanimement par la critique et distingué du Grand prix de l'Académie Charles-Cros. Le spectacle a été repris une deuxième fois en tournée en 2006, avec Katerina Fotinaki à la place de Nena Venetsanou. Angélique Ionatos découvre cette jeune musicienne, elle aussi auteure, compositrice et interprète, formée à Athènes aux lettres classiques et parallèlement au chant auprès du baryton Spyros Sakkas, mentionné plus haut à propos de *Marie des brumes* et *Parole de juillet*. Ionatos la fait venir de Grèce spécialement pour la reprise de ce

12. Irma Kolassi (1918-2012) fut chanteuse lyrique, pédagogue mais aussi compositrice ; elle est connue notamment pour avoir été la professeure de Maria Callas au conservatoire d'Athènes dans les années 1940, mais elle s'installe à Paris en 1949 où elle fait carrière comme mezzo-soprano – proche du Groupe des Six –, puis se consacre entièrement à l'enseignement à partir de 1970, à la Schola Cantorum et au Conservatoire européen de musique.

13. Le corpus des vers de Sappho est particulièrement lacunaire.

14. Voir son témoignage ainsi qu'elle le relate dans A. Ionatos, « De Sappho à Elytis », art. cit., p. 30-31. Elle y ajoute que c'est cette expérience qui lui a donné envie de traduire, à son tour, des poèmes d'Elytis en langue française, ce qu'elle fit dans son édition de 2015 : Odysséas Elytis, *Le soleil sait, une anthologie vagabonde,* traduit du grec par Angélique Ionatos, édition bilingue, Le Chambon-sur-Lignon, Devesset, Cheyne, 2015.

15. Extrait d'un bref texte intitulé « Sappho, si lointaine et si proche » qu'Angélique Ionatos a publié sur la page consacrée au projet dans son site personnel ; elle s'y exprime plus généralement sur la genèse et la forme du projet, voir angelique-ionatos.com, consulté le 15.11.2021.

16. Visiblement sans connexion apparente avec les appuis de la métrique antique.

17. Voir par exemple ici, sur le canal vidéo de l'artiste : Youtube, consulté le 15.11.2021.

Figure 2. Tournée du spectacle de Sappho de Mytilène avec une mise en espace et, sur scène, Nena Venetsanou et Angélique Ionatos entourées (de gauche à droite) de Christian Boissel, Bruno Sansalone, Jean-François Roger et Henri Agnel (source photo : https://angelique-ionatos.com/archive/sappho, consulté le15 novembre 2021

programme et la fait découvrir au public[18], ce qui inaugure une longue collaboration entre les deux musiciennes, puisqu'elles ont tourné ensemble par la suite durant douze ans, en duo[19], en trio ou en formations plus larges. Là aussi les voix sont contrastées, Fotinaki possède une base vocale de soprano colorature à la voix agile et fluette, mais les univers esthétiques sont très proches, ayant toujours la poésie comme point de départ et un attrait très prononcé pour le développement métrique et rythmique dans leur performance[20].

Dans les années 2000, et l'économie du spectacle perdant drastiquement de son ampleur des années 1980 et 1990, Ionatos se tourne vers des dispositifs scéniques plus légers – en duo et trio, voire en solo – et vers la direction du *singer-songwriter*, le modèle performatif de l'auteure-compositrice-interprète (moins auteure que compositrice-interprète, sans doute parce qu'elle aime tellement la poésie qu'elle n'écrit que rarement elle-même des vers pour les mettre en musique). Elle s'approche alors davantage du réseau des « musiques du monde » : elle ne touche pas aux musiques traditionnelles à proprement parler, mais plutôt affiche des couleurs de folk-populaire dans ses concerts, notamment lorsqu'elle travaille avec Henri Agnel, poly-instrumentiste issu des musiques anciennes et orientales, puis avec Katerina Fotinaki, dont il a été question plus haut. Cette orientation stylistique se dessine clairement dès son album *Chansons nomades* (1997), tant au niveau des arrangements que, en amont, du choix de répertoire. À la voix et à la guitare d'Angélique Ionatos s'ajoutent les zarb, guitare acoustique, oud, rebec, tambourin et autres percussions, ou encore guiterne, touchés par Henri Agnel, dans une anthologie de pièces de divers horizons (rébétiko, Hadjidakis, Savvopoulos, Mavroudis, ou d'elle-même). Avec Fotinaki, l'*instrumentarium* reste généralement moins ample

18. Comme l'explique Ionatos, voir angelique-ionatos.com (accès le 15.11.2021). Elle y signale que la reprise a lieu en 2007, cependant nous pouvons préciser que la première des treize représentations a lieu en décembre 2006, au Théâtre Kléber-Méleau à Lausanne.

19. Elles ont gravé un disque ensemble en 2009, *Comme un jardin la nuit*.

20. Voir par exemple « I Nefeli », extrait de *Marie des brumes*, tel que proposé sur la scène du Théâtre de la Ville à Paris, le 13 juin 2012. « Je vis au jour le jour, qui sait ce qui nous attend demain » dit Elytis mis en musique par Ionatos, avec son sens rythmique si singulier performé en duo avec Fotinaki (extrait publié sur le canal vidéo de Fotinaki) : Youtube, consulté le 15.11.2021.

qu'avec Agnel – guitares classiques et acoustiques avec divers modes de jeu et parfois cajon et tambour ou daf pour Fotinaki – mais c'est côté exploration métrique que les deux rythmiciennes vont développer la variété sonore.

Par conséquent, où et comment classer Angélique Ionatos, s'il en était besoin ? Quelle part occupe son identité grecque – cette dernière étant celle de la diaspora – dans la spécificité de son œuvre ?

La discographie d'Angélique Ionatos compte une vingtaine d'albums personnels (voir la liste chronologique en annexe) ; elle s'est produite sur les plus grandes scènes et festivals dans des centaines de concerts, en France, en Grèce, partout en Europe, au Maghreb, au Canada, etc. Elle a mis en musique de nombreux poètes grecs : outre Elytis, dont elle a aussi traduit en français une collection de poèmes[21], citons Ritsos, Palamas, Varnalis, Cavafy, Sachtouris, Kapsalis, Mortogias. Elle a aussi chanté des musiques d'autres compositeurs (on a évoqué le cas de *Chansons nomades*), notamment de Mikis Théodorakis à qui est consacré son album *Mia Thalassa* (1994), sur les paroles de Dimitra Manda. Outre le grec – et le français –, Angélique Ionatos a également chanté en espagnol des extraits en vers du journal de Frida Kahlo, mis en musique par Christian Boissel (*Alas Pa' volar* [*Des ailes pour voler*] : *Angélique Ionatos canta Frida Kahlo*, 2003), ou encore les poèmes de Neruda dans *Eros y Muerte* (2007).

Si l'on observe la production discographique et scénique d'Ionatos, son activité suit souvent un schéma qu'on pourrait qualifier d'empirique : « tournée suivie – peut-être – de disque[22] » (l'alternative étant, lorsque des moyens plus importants étaient disponibles, l'ordre projet → disque → tournée). Du coup, pour apprécier son œuvre il faut tenir compte, par-delà la discographie, de divers projets éphémères restés inédits : ce fut le cas du *Prince heureux*, un opéra pour enfants d'Angélique Ionatos sur un conte d'Oscar Wilde adapté par Serge Richez, et qui n'a jamais été enregistré[23]. Il en est de même pour les projets *Anatoli* ou *Les rêves prendront leur revanche*, qui n'ont pas été enregistrés non plus, alors qu'ils ont été proposés au public dans de longues tournées[24]. Autrement dit, la discographie d'Angélique Ionatos, en solo ou en collaboration, ne se superpose pas *stricto sensu* au catalogue de ses œuvres et créations originales, qu'elles soient personnelles ou collectives.

La poésie et le geste comme moteurs structurels

Lorsqu'elle se met à écrire seule, à la fin des années 1970, Angélique Ionatos développe un rapport très étroit, intérieur et littéral au verbe poétique, en privilégiant du reste le vers sans rime, que ce soit Elytis ou d'autres poètes. Elle a souvent évoqué son attachement à la langue et à la poésie, espace idéalisé de son identité et ses racines : « J'ai souvent dit que pour moi, Grecque de la diaspora, ma vraie patrie, c'est ma langue. En effet, je crois que si la poésie n'existait pas, je ne serais pas devenue musicienne[25]. »

On observe en effet un virage – ou peut-être est-ce une affirmation de sa personnalité musicale – au moment de la séparation avec son frère, Photis Ionatos. L'aspect le plus remarquable est le changement de langue dans ses choix de textes : elle délaisse le français, et se tourne vers la poésie grecque. Ensuite, comme les récits du style baroque, ses formes suivent dorénavant de plus en plus le texte, ce qui la conduit à abandonner

21. O. Elytis, *Le soleil sait, une anthologie vagabonde*, *op. cit.*

22. Notons par exemple que le programme *Anatoli*, en tournée en duo avec Katerina Fotinaki, n'a pas été gravé, contrairement à *Comme un jardin la nuit* (2009) des mêmes, alors que les parcours scéniques étaient tout à fait comparables.

23. Le spectacle, qui faisait intervenir des chorales pour enfants, en plus des solistes et petit ensemble instrumental, a été créé en 1997, repris en 2008 et, plus récemment, en 2018-2019 avec des chorales de Seine-Saint-Denis grâce à une résidence du MAAD 93. À partir de la reprise de 2008 une partie de narrateur a été ajoutée, rédigée et adaptée par Noëlle Châtelet.

24. *Anatoli* (2011) en duo avec Katerina Fotinaki et *Les rêves prendront leur revanche* (2013), en trio avec Katerina Fotinaki et Claude Tchamitchian ou Gaspar Claus, ont été donnés à guichets fermés pendant toute la durée du Festival off d'Avignon, au théâtre du Petit Louvre puis en tournée un peu partout en France et en Suisse. Pour un aperçu d'*Anatoli* voir le « teaser » publié par Fotinaki sur son canal vidéo personnel, Youtube, consulté le 15.11.2021.

25. A. Ionatos, « De Sappho à Elytis », art. cit., p. 30.

les formes strophiques, typiques du genre de la chanson. Il en va de même de la durée des « chansons » : elles peuvent être très courtes, mais très souvent elles dépassent les cinq minutes, voire durent six ou sept minutes. En musicienne autodidacte, elle s'autorise une liberté intuitive du geste guitaristique, ce qui lui permet de généraliser la pratique de la *scordatura*, et l'emploi des accords ouverts de façon systématique[26]. La technicité d'un musicien qui a reçu une formation classique, qui passe en particulier par la lecture de partitions, présente un évident effet de conditionnement entre le geste, la hauteur et le son, si bien que les guitaristes classiques ne choisiront pas l'accord ouvert pour réaliser des enchaînements mélodico-harmoniques. Ionatos, quant à elle, met en place des solutions atypiques, tant sur le plan guitaristique que sur le plan rythmique et harmonique. Tout aussi intuitivement, elle met en place une grande liberté rythmique. Des structures de rythmes souvent impaires ou des métriques idiomatiques de danse[27] convoquent automatiquement des caractères de musiques traditionnelles, mais la filiation première – c'est suffisamment explicite dans ses deux albums en duo avec son frère Photis – est la chanson française, non la musique traditionnelle grecque.

On vient de l'évoquer, Angélique Ionatos fait systématiquement usage de l'*open tuning* : parlons d'accordage ouvert, plutôt que d'accord ouvert à cause de la polysémie, pour éviter de confondre deux choses distinctes qu'Angélique Ionatos pratique à la fois : en effet, elle accorde sa guitare en « accords ouverts », et elle joue en « accords ouverts », c'est-à-dire qu'elle ne joue jamais ou presque en accords barrés[28]. Il est assez surprenant – surtout lorsqu'on vient d'une formation classique de l'oreille et de la lecture – d'assister à un récital d'Angélique Ionatos, tant elle change d'accordage régulièrement, d'une pièce à l'autre. Ainsi qu'elle l'explique elle-même – notamment dans le deuxième des cinq entretiens à Stéphane Manchematin pour France Culture en 2016 –, une clé indispensable pour la mémorisation de ses musiques, pour elle qui ne travaille pas avec des partitions mais avec des enregistrements, c'est de prendre soin de noter l'accordage de sa guitare[29].

Partant du geste, elle confère alors un rôle structurel à l'accordage de la guitare. C'est visible (ou audible) par exemple dans *Paroles de juillet* comme dans *Maria Nefeli*. Pour ce dernier, l'accordage que nous donnons à entendre ici (voir fig. 3 – vidéo) parcourt plus de la moitié des pièces du cycle. L'accordage particulier, en fonction des capacités de jeu et de l'endroit où les doigts vont tomber le plus facilement, va immanquablement avoir un impact harmonico-mélodique. Par ailleurs, comme évoqué, Ionatos joue en « accords ouverts », c'est-à-dire qu'elle privilégie au maximum une ou plusieurs cordes à vide sur ses enchaînements, et ne touche jamais son manche en style barré. Pour cela, elle a développé d'autres stratégies guitaristiques ; cela conditionne également ses choix harmoniques, et cette « faiblesse » technique est transformée en force, à la source de choix originaux, et qui génère parfois des harmonies inhabituelles (fig 3).

En écoutant, par exemple, l'« Hymne à Maria Nefeli » (séquence n° 5 de *Marie des brumes*) avec cet accordage particulier (*ré-la-ré-sol-si* bémol-*mi* bémol) et l'appétence pour les accords ouverts à l'esprit, on comprend sous un angle beaucoup plus précis le geste guitaristique mais aussi les dessins mélodiques déployés[30].

Dans la chanson « I palami sou » (« Ta paume »), l'ampleur des appuis strictement prosodiques, observés scrupuleusement, est remarquable. Dans un flux continu – une sorte de récit dans une forme libre mais

26. La même pratique est très présente chez Fotinaki, également autodidacte pour le jeu de la guitare.

27. Par exemple, la deuxième section de « O Ilios o Iliatoras » (extrait de l'album homonyme de 1983) s'adosse à une base rythmique de *pentozalis*, danse crétoise.

28. Je dois ces remarques et analyses techniques à Katerina Fotinaki, qui m'a fait part de son expérience de jeu avec Angélique Ionatos avec beaucoup de précision et de générosité.

29. Voir « A. Ionatos, la Grèce en héritage », *op. cit.*, « Épisode 2 : Chansons nomades », à partir de 5'40", www.franceculture.fr, consulté le 15.11.2021.

30. Je propose cette version à voix seule (et non la version en duo avec Sakkas de 1984), issue de l'album *D'un bleu très noir* (2000), voir ici (canal vidéo de l'artiste) : Youtube, consulté le 15.11.2021. Angélique Ionatos (voix et guitare) est accompagnée par Cesar Stroscio (bandonéon), Eric Chalan (contrebasse), Michaël Nick (violon) et Henri Agnel (derbouka).

très marquée rythmiquement –, on entend une juxtaposition de plusieurs thèmes, qui confèrent une grande densité mélodique, rythmique et harmonique à la chanson.

L'utilisation d'un accordage ouvert tout au long d'un cycle facilite la circulation possible de thèmes d'une pièce à l'autre, comme par exemple dans *Parole de juillet*, où des thèmes donnés dans le premier numéro, « Thylis angeli » (« Anges féminins »), seront glissés dans d'autres numéros. Le nº 11, « Allo an kai meletontas » (« Bien qu'en étudiant »), chanté en duo (Sakkas et Ionatos) rompt avec les choix de vocalité installés tout au long de l'ensemble, lequel dure presque une heure : combinant parlé et chanté, les deux voix dialoguent en slamant une partie du texte et en alternant avec des passages chantés dans une vocalité lyrique par le baryton[31].

Ainsi que Katerina Fotinaki me l'a expliqué lors de divers entretiens, Angélique Ionatos qui, nous l'avons compris, ne compose pas sur partition, ni ne transcrit en partition, construit ses pièces dans une structuration progressive, mettant en place un « millefeuille » musical à l'aide d'un appareil enregistreur multipiste, en superposant donc les lignes, jusqu'à une quinzaine de couches. Elle superposait ses lignes mélodiques, jouées à la guitare où réalisées avec sa voix, et c'est ainsi qu'émerge l'harmonie, à travers les lignes mélodiques. Une fois le « millefeuille » achevé – surtout dans la période des commandes reçues en tant qu'artiste en résidence au Théâtre de Sartrouville, ce qui garantissait des moyens certains pour la création – un arrangeur était embauché pour réaliser l'instrumentation ou, plutôt, la partition, puisqu'en général Ionatos avait déjà une idée précise de son instrumentation, qu'elle indiquait piste par piste[32]. L'arrangement est réalisé en utilisant donc l'existant, à partir de l'appareil multipiste, rempli de lignes de guitare et de voix. Sa bizarrerie rythmique et harmonique va être comprise variablement par ses arrangeurs et collaborateurs, ce qui se ressent fortement sur le plan stylistique d'un projet à un autre, en fonction de

Figure 3. Vidéo [cliquer sur l'image]. Accord ouvert de « Maria Nefeli ». Démonstration de l'accordage par Katerina Fotinaki en discussion avec Angélique Ionatos à propos de l'accordage dans Marie des brumes, à Gennevilliers, le 12 mai 2018. La séquence mi-la-ré-sol-si-mi de la guitare devient ici ré-la-ré-sol-sib-mib, avec donc trois cordes baissées d'un ton ou d'un demi-ton.

la personnalité musicale de l'arrangeur. Jusqu'à la collaboration avec Fotinaki, à la fin des années 2000, elle avait très peu partagé la scène avec un musicien grec en tant qu'arrangeur, voire en tant que simple musicien accompagnateur dans ses projets personnels, à l'exception d'Alexandre Myrat dans *Maria Nefeli* en 1984 (mettons ses débuts avec son frère à part). Christian Boissel[33], Henri Agnel[34], Michaël Nick[35] et enfin Katerina Fotinaki[36] ont pu proposer des orientations

31. Voir ici (canal vidéo de l'artiste) : Youtube, consulté le 15.11.2021.

32. Elle l'explique elle-même dans le deuxième épisode de la série « A. Ionatos, la Grèce en héritage », *op. cit.*, à partir de 15'25", voir www.franceculture.fr, consulté le 15.11.2021.

33. Arrangeur des projets *Sappho de Mytilène* (1991), *Mia Thalassa* (1994), *Le Prince heureux* – opéra pour enfants (1997) – inédit, et à la fois compositeur et arrangeur pour *Alas pa' volar* (2003).

34. Arrangeur pour *O Erotas* (1992), *Sfaka* (1993), *Parole de juillet* (1996), *Chansons nomades* (1997), *D'un bleu très noir* (2000).

35. Arrangeur de l'album *Eros y Muerte* (2007).

36. Présente sur scène aux côtés d'Angélique Ionatos à partir de la reprise de *Sappho de Mytilène* (fin 2006), l'arrivée de Katerina Fotinaki correspond aussi à un moment

esthétiques variées dans la réalisation. Cette friction différente avec la langue grecque de chacun de ces musiciens et musiciennes, et donc ces façons variées de comprendre aussi le sens de la proposition d'Angélique sur son appareil multipiste ont conféré à sa musique, au résultat final, une couche de complexité supplémentaire. Par exemple, selon Katerina Fotinaki, la façon dont Ionatos compte est singulière et, surtout, il y a un décalage entre ce qu'elle compte réellement, et la façon dont elle-même entend (et formule) ce qu'elle fait et ce que comprennent, ce que transcrivent et ce que comptent les autres[37]. Ceci a eu comme conséquence l'augmentation, très souvent, de la complexité rythmique de son œuvre. Katerina Fotinaki, quant à elle, rythmicienne hors pair et connaissant très bien la langue et la poésie grecques (elle est diplômée de lettres classiques ayant étudié la métrique du grec), est en cela « privilégiée » par rapport à ses confrères qui ne parlent pas le grec. Elle a, par conséquent, certes très bien compris le style et les choix harmonico-rythmiques et formels d'Angélique Ionatos mais, vu aussi la configuration du duo de guitares, dont la finalité était la performance scénique davantage que l'enregistrement studio, d'une certaine façon, elle l'a aussi contaminé du sien[38]. Cela est sensible (à mon avis, après les avoir entendues tant sur scène qu'en train de travailler), sur certains choix de lignes dans *Reste la lumière* de 2015, notamment dans les lignes des basses et les grilles harmoniques. Mais quelles que soient les colorations timbriques et instrumentales finales, il n'en demeure pas moins qu'Angélique Ionatos avait une idée extrêmement précise de sa musique jusqu'au moindre détail rythmique, mélodique et harmonique.

Conclusion

« Nul n'est prophète en son pays » dit l'évangéliste : cela est particulièrement vrai pour Angélique Ionatos, qui s'impose comme un phénomène « francophone ». Elle a donné des milliers de concerts, presque tous dans des pays francophones (et un peu en Espagne). Elle se produit très peu en Grèce, où elle va jouer surtout à l'Institut français d'Athènes, une institution française. Les Grecs, ceux qui la connaissent, jugent sa musique étrange, inclassable. Ionatos est, en fin de compte, peu connue en Grèce, peut-être aussi parce qu'il n'y pas d'espace de visibilité pour les auteures-compositrices-interprètes féminines en Grèce : Nena Venetsanou est connue surtout comme interprète, et il en est de même pour Dimitra Galani ou pour Charis Alexiou, l'une comme l'autre de très grandes « stars » de la chanson grecque, mais qui sont connues davantage comme chanteuses que comme compositrices. Plus encore, le statut de compositeur n'a pas beaucoup d'écho auprès du public grec, qui identifiera systématiquement une chanson par son interprète plutôt que par ses auteurs ; enfin, sa façon de chanter semble dérouter le public, qui va plus volontiers lui préférer d'autres cantatrices. Sans doute, aussi, son réseau de production n'a-t-il pas été suffisamment mobilisé pour la faire jouer en Grèce, dans les salles ou les festivals, et la dimension inclassable de sa proposition n'a pas aidé : trop populaire pour l'univers savant, trop compliquée pour l'univers de la chanson. Quoi qu'il en soit, le public grec trouve sa musique assez difficile, ce qu'Angélique Ionatos explique elle-même par l'originalité de sa propre identité : grecque

de mutation de l'industrie du disque et où les grandes commandes sont terminées : nul besoin d'un arrangeur pour la configuration à deux guitares (comme pour *Comme un jardin la nuit* en 2009 ou la tournée *Anatoli* en 2011), alors qu'elle assure, en répétitrice, la médiation avec les autres musiciens dans les trios du spectacle *Les rêves prendront leur revanche* (2013) ; elle contribue aux arrangements dans *Reste la lumière* en 2015, enfin réalise l'arrangement et la direction musicale pour la reprise du *Prince heureux* en 2018.

37. J'ai assisté – en mai 2016 – à une scène insolite où Fotinaki décortiquait la façon complexe dont – selon elle – Ionatos battait un rythme (dans « O Ilios o Iliatoras »), alors que Ionatos soutenait qu'en réalité ce qu'elle faisait était beaucoup plus simple que ce que Fotinaki était en train de décrire. Cette différence de perception est éloquente. Ionatos relate aussi ce même épisode dans « Angélique Ionatos, la Grèce en héritage », *op. cit.*, « Épisode 2 : Chansons nomades », à partir de 18'05", voir www.franceculture.fr, consulté le 15.11.2021.

38. Angélique Ionatos évoque cette relation musicale et poétique privilégiée entre les deux guitaristes grecques – ne serait-ce que par le biais de la langue grecque – et leurs apports réciproques dans un entretien avec Yolande Laloum en 2011 pour *Médiapart*. Voir à partir de 3'28", après une première partie de la discussion dont le point de départ est l'actualité des révolutions arabes : Dailymotion, consulté le 15.11.2022.

certes, mais ayant grandi à l'étranger, nourrie ainsi d'autres horizons, qu'ils viennent des musiques traditionnelles, extra-européennes ou très contemporaines[39]. Sa musique est très sophistiquée et assez complexe à bien des égards. Mais paradoxalement, Ionatos n'est pas formée au conservatoire à la musique, et encore moins à la composition, elle ne s'est pas plongée dans l'analyse de Skalkottas, Xenakis, Couroupos, pour ne citer que quelques compositeurs grecs du xx^{e} siècle. De même que son approche autodidacte de la guitare lui a ouvert des espaces sonores singuliers, de même quelque chose de génialement intuitif s'est construit dans sa façon de lire musicalement la poésie, le verbe.

Si le public grec semble frileux face à la complexité et à l'exigence de sa musique, Ionatos connaît un réel succès en France – et dans les pays francophones plus largement – en chantant la poésie grecque, en grec. Elle déploie un effort systématique pour la médiation des textes qu'elle chante, souvent traduits en français par elle-même, et elle introduit toujours les paroles qu'elle va chanter, par la lecture de la traduction ou d'autres textes proches du sujet. Cela afin que son public puisse en comprendre les paroles. Si ses choix musicaux – lorsqu'elle utilisait la musique des autres – ont pu être parfois déroutants, irréguliers (comme par exemple dans la collection hétérogène qui forme les *Chansons nomades*), Ionatos a toujours eu un goût sublime pour la poésie. Elle arrive à transmettre des images par sa musique qui sont proches de celles de la poésie. La façon dont elle traite la poésie, structurellement, constitue un rapport idéal entre poésie et musique. Comme elle suit étroitement la forme et la métrique des paroles, la dramaturgie musicale s'inspire de celle du texte. Par exemple, dans *Marie des brumes*, le mot *nefeligeretis*, « meneur de brumes », venu de la poésie antique, est employé avec humour par Elytis[40]. Ionatos essaye de transmettre cet humour par sa musique, à un public qui de surcroît ne comprend pas le grec. Cette relation, cette proximité émotionnelle et viscérale qu'elle crée entre son public, la poésie grecque et sa musique constitue un singulier coup de maître, qui se transmet par une grande virtuosité musicale, fût-elle totalement empirique.

Femme engagée, elle est très affectée dans les années 2010 par la crise grecque, qui investit sa pensée, même de façon un peu détachée, loin du terrain, et avec ses propres moyens, à commencer par sa prise de parole publique ; elle investit aussi son ethos musical, qui affiche alors déception, résilience et colère. Son image de la Grèce est un peu « fantasmée », c'est celle de son enfance, puis celle de ses parents. Mais elle était extrêmement lucide sur ce point, puisqu'elle s'est totalement identifiée, poétiquement, à ce passage d'Elytis, son poète de prédilection, passage qu'elle déclamait souvent dans ses concerts :

> *J'ai habité un pays surgissant de l'autre, le vrai, tout comme le rêve surgit des événements de ma vie. Je l'ai aussi appelé Grèce et l'ai tracé sur le papier pour le regarder. Il semblait tellement petit, tellement insaisissable.*
>
> *Le temps passant je le mettais sans cesse à l'épreuve : tantôt avec de brusques tremblements de terre, tantôt avec de vieilles tempêtes.*
>
> *[…]*
>
> *Mais il embaumait tant que j'ai pris peur. Alors je me suis mis, petit à petit, à broder des mots comme des pierres précieuses pour couvrir ce pays que j'aimais.*
>
> *De peur que quelqu'un ne voie sa beauté. Ou qu'il ne soupçonne que, peut-être, il n'existe pas*[41].

39. Voir « A. Ionatos, la Grèce en héritage », *op. cit.*, « Épisode 2 : Chansons nomades », à partir de 14'30", voir www.franceculture.fr, consulté le 15.11.2021.

40. Je dois la lecture humoristique de ce *nefeligeretis* (νεφεληγερέτης), l'un des attributs de Zeus, à Katerina Fotinaki.

41. Odysséas Elytis, *O Mikros Naytilos* [*Le Petit Marin*], Athènes, Ikaros, 1986 ; cité par Angélique Ionatos régulièrement dans ses spectacles, et aussi dans A. Ionatos, « De Sappho à Elytis », art. cit., p. 30-35.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages Monographiques

Bohlman, Philip V., *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

— (dir.), *The Cambridge History of World Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Elhaïk, Serge, *Les Arrangeurs de la chanson française : 200 rencontres*, Paris, Textuel, 2018.

Elytis, Odysséas, *Le soleil sait, une anthologie vagabonde*, traduit du grec par Angélique Ionatos, édition bilingue, Le Chambon-sur-Lignon, Devesset, Cheyne, 2015.

—, *O Mikros Naytilos* [*Le Petit Marin*], Ikaros, 1986.

Articles de périodiques

Ionatos, Angélique, « De Sappho à Elytis », *Les Chants d'Orphée – musique & poésie* (coll. « La Pensée de midi », 28/2), Marseille, Actes Sud, 2009, p. 30-35.

Ressources numériques

« Angélique Ionatos, la Grèce en héritage », entretiens radiophoniques réalisés par Stéphane Manchematin et diffusés sur France Culture du 10 au 14 octobre 2016, www.franceculture.fr (accès le 15.11.2021).

Discorama, INA, émission du 4 août 1974, www.ina.fr (accès le 15.11.2021).

Ionatos, Angélique, « Exil », *Le Monde diplomatique*, août 2015, p. 18, www.monde-diplomatique.fr, consulté le 15.11.2021.

—, blog sur le site d'information *Médiapart*, blogs.mediapart.fr, consulté le 15.11.2021.

—, *Iros Angelos*, canal vidéo de l'artiste, Youtube, consulté le 15.11.2021.

—, *Hymne à Maria Nefeli*, canal vidéo de l'artiste, Youtube, consulté le 15.11.2021.

—, Entretien avec Yolande Laloum pour *Médiapart*, 2011, Dailymotion, consulté le 15.11.2021.

Ionatos, Angélique, Fotinaki, Katerina, *I Nefeli*, extrait de *Marie des brumes*, interprétation en duo, Youtube, consulté le 15 11.2021.

—, *Anatoli*, interprétation en duo, Youtube, consulté le 15.11.2021.

—, « Sappho, si lointaine et si proche », projet décrit dans le site d'Angélique Ionatos, angelique-ionatos.com, consulté le 15.11. 2021.

Ionatos, Angélique, Sakkas, Spyros, *Allo an kai meletontas*, interprétation en duo, canal vidéo de l'artiste, Youtube, consulté le 15. 11.2021.

Documentaires

Marker, Chris, *L'Héritage de la chouette*, treize épisodes de 26 minutes, DVD, Centre national de la cinématographie, 1989.

Youlountas, Yannis, *Je lutte donc je suis*, 88 minutes, DVD, Albi, Association nationale d'éducation populaire par le slam, 2016.

Discographie d'Angélique Ionatos

Label : Polydor

1972 : *Résurrection* (avec Photis Ionatos).

1975 : *Angélique et Photis Ionatos* (avec Photis Ionatos).

Label : Auvidis/Naïve

1979 : *I Palami sou (« Ta paume »).*

1981 : *La Forêt des hommes* (*To dassos ton anthropon*).

1983 : *O Ilios O Iliatoras.*

1984 : *Marie des brumes (Maria nefeli*, paroles d'*Odysséas Elytis).*

1988 : *Le Monogramme (Sept chants d'amour d'Odysséas Elytis).*

1989 : *Archipel* (compilation).

1991 : *Sappho de Mytilène.*

1992 : *O Erotas.*

[1993 : *Sfaka* – CD 4 titres.

1994 : *Mia Thalassa* (musiques de Mikis Théodorakis).

1995 : *De la source à la mer* (3 CD).

1996 : *Parole de juillet* (*Iouliou Logos*).

1997 : *Chansons nomades* (avec Henri Agnel).

2000 : *D'un bleu très noir.*

2003 : *Alas Pa' volar* (*Des ailes pour voler*) *Angélique Ionatos canta Frida Kahlo.*

2004 : *Anthologie* (compilation).

2007 : *Eros y Muerte.*

2008 : *Album anniversaire* (2 CD/10 ans de Naïve : rééd. de *Sappho de Mytilène* et *Parole de juillet*).

Label : Accords croisés.

2009 : *Comme un jardin la nuit* (en duo avec Katerina Fotinaki).

Label : Ici d'ailleurs

2015 : Reste la lumière

Mémoire, fiction, radio : Aris Fakinos et les « musiques traditionnelles vivantes » de Grèce en France (1977-1990)

Christophe Corbier

Depuis son arrivée en France en 1967 jusqu'à son décès en 1998, Aris Fakinos a été un des protagonistes des relations franco-grecques dans le domaine littéraire et musical. Musicologue, Fakinos l'a été tout autant que romancier, et c'est d'ailleurs sous la double étiquette « écrivain et musicologue » qu'il est présenté en 1988[1]. Nous avons choisi de nous concentrer principalement sur la période qui court de 1977 à 1990 : c'est que, durant ces treize années, Fakinos a été producteur à France Musique et directeur artistique d'une série d'enregistrements discographiques pour la collection Ocora-Radio France, dont une grande partie a été consacrée à la Grèce. Il a animé notamment sur France Musique deux émissions dédiées aux « musiques traditionnelles vivantes » (expression adoptée pour la collection Ocora-Radio France que dirigeait Pierre Toureille) : *Les Chants de la terre*, qui, de 1979 à 1988, a été un lieu de réflexion sur les traditions musicales et une chambre d'écho de l'ethnomusicologie contemporaine, puis *Climats*, qui a été produit entre 1988 et 1990.

L'activité de Fakinos se développe dans un moment-clé pour la promotion des musiques traditionnelles, au moment où se développe la notion de *world music*. Mais son intérêt pour les « musiques traditionnelles vivantes » de la Grèce et d'autres pays s'est aussi nourri très probablement d'une expérience essentielle : l'exil. Comme de nombreux intellectuels grecs, Fakinos a fui son pays après le putsch des colonels le 21 avril 1967. Dès son arrivée en France, il s'est lancé dans la lutte politique contre le régime autoritaire qui a pris le pouvoir en Grèce en publiant avec l'écrivain Clément Lépidis un bulletin d'informations, Athènes-Presse Libre, à partir du mois d'octobre 1967. En 1969, dans *Le Livre noir de la dictature en Grèce*, il dénonce implacablement la répression et les violences dont ont été victimes des milliers de Grecs pendant deux ans. Fakinos a participé de cette manière à la résistance intellectuelle franco-grecque qui recevait alors le soutien de Jean-Paul Sartre, de Jean-Marie Domenach et de Jacques Lacarrière[2].

Conscience malheureuse de son pays, Fakinos se fait aussi connaître par des romans, rédigés en grec et traduits aux éditions du Seuil, qui résonnent avec l'actualité politique et sociale et l'histoire récente de la Grèce : *Les Derniers Barbares* (1969), dont les événements se déroulent durant la guerre civile de 1944 à 1949 ; *Zone de surveillance* (1972), qui narre la lutte pour la liberté d'une communauté de travailleurs pauvres contre le pouvoir militaire et policier dans le nord de la Grèce avec, déjà, en toile de fond, la question des traditions populaires ; *Les Rats de Hambourg* (1976), évoquant le terrorisme et la violence des rapports sociaux.

Puis, au cours des années 1980, une évolution peut être perçue dans la production de Fakinos. Ses écrits oscillent entre la fiction littéraire et les enquêtes socio-historiques et ethnomusicologiques : deux guides publiés dans la collection « Petite Planète » aux

1. Aris Fakinos, *Grèce*, Paris, Seuil (coll. « Petite Planète »), 1988, quatrième de couverture.

2. « Aujourd'hui la Grèce… », *Les Temps modernes*, 25, nº 276 bis, 1969 ; Jean-Marie Domenach, William Klein, Jean-Paul Sartre, Laurent Schwartz, « Appel pour ouvrir des perspectives révolutionnaires et anti-impérialistes en Grèce », *Esprit*, nº 380, avril 1969, p. 678-679. Pour l'image de la dictature des colonels dans la presse quotidienne française, voir Corinne Talon, « La dictature des colonels en Grèce, 1967-1974 », *Cahiers balkaniques*, nº 38-39, 2011, p. 379-402, journals.openedwition.org.

éditions du Seuil, *Athènes* (1979) et *Grèce* (1988) ; quatre romans : *L'Homme qui donnait aux pigeons* (1980), *Récit des temps perdus* (1982), *L'Aïeul* (1985), *Les Enfants d'Ulysse* (1989) ; des textes d'accompagnement pour des enregistrements discographiques parus dans la collection Ocora-Radio France. Le rapport entre mémoire et histoire devient central dans sa réflexion et ne cesse de le préoccuper jusqu'à son dernier roman, *Le Maître d'œuvre* (2000).

L'œuvre du romancier dialogue de manière évidente avec les émissions du producteur de France Musique. Une lecture transversale de ses textes révèle en effet la permanence de plusieurs thèmes : le rapport entre la mémoire d'un passé sur le point d'être enfoui et la modernité occidentale, l'oubli des aïeux chez les jeunes générations, l'histoire complexe de la Grèce, dont l'identité a longtemps été définie par rapport à l'Antiquité, à l'empire byzantin et à la période ottomane, et dont les déchirements récents sont souvent occultés ou refoulés.

Témoin du revival des musiques traditionnelles dans les années 1970 et 1980, Fakinos soulève des problèmes fondamentaux qui touchent aux questionnements des historiens, des ethnologues et des anthropologues : l'identité, la mémoire, l'oubli, la tradition, la sauvegarde d'un patrimoine musical. Que reste-t-il du monde d'autrefois, de ses traditions, de ses modes de vie, alors qu'une mutation est en train de se produire sous l'effet de la modernité occidentale et de la globalisation des pratiques culturelles ? Comment les traditions musicales survivent-elles face à l'essor conjoint du tourisme de masse et d'une *world music* diffusée à l'échelle planétaire[3] ? Et qu'en est-il du rapport entre les musiques « populaires » et leurs usages politiques ? Nous touchons ici au cœur de l'œuvre de Fakinos, le lieu où se rejoignent l'enquête radiophonique, menée dans le cadre des *Chants de la terre*, et l'écriture romanesque. Aussi, pour mieux saisir la place singulière de Fakinos dans le champ de l'ethnologie musicale et évaluer son action dans la promotion des musiques traditionnelles de la Grèce, allons-nous rappeler quelques éléments connus pour commencer.

Discours politiques et stéréotypes touristiques

Face à la pluralité des musiques grecques (musique savante occidentalisée, chants *laïka* ou *dimotika*, rébétiko, chants byzantins), qui renvoie à une Grèce plurielle dont Jean Cuisenier a rappelé naguère l'existence[4], la question de savoir quelle musique est traditionnelle a acquis une force nouvelle dans les années 1970-1980, au moment où émerge le terme générique de *paradosiaká*, qui renvoie à l'idée de chants et de danses traditionnels dans un sens plus large que celui que le mot « démotique » ou le mot « populaire » (*laïko*) avaient pu revêtir[5]. Tout le problème est de définir une musique qui pourrait être qualifiée de grecque ; autrement dit, il s'agit de créer un système de représentation qui permette d'identifier la musique grecque tenue pour authentique, opération qui

3. Simha Arom, Denis-Constant Martin, « Combiner les sons pour réinventer le monde. *La World Music*, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, nº 177-178, 2006, p. 154-164.

4. Jean Cuisenier, « D'une possible Grèce plurielle », *Ethnologie française*, 35, 2005/2, p. 199-202.

5. Voir entre autres : Nicholas G. Pappas, « Concepts of Greekness : The Recorded Music of Anatolian Greeks after 1922 », *Journal of Modern Greek Studies*, 17/2, octobre 1999, p. 353-373 ; Irene Loutzaki, « Folk Dance in Political Rhythms », *Yearbook for Traditional Music*, 33, 2001, p. 127-137 ; Dafne Tragaki, « "Humanizing the Masses" : Enlightened Intellectuals and the Music of the People », dans David Cooper et Kevin Dawe (dir.), *The Mediterranean in Music. Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, Lanham/Toronto/Oxford, Scarecrow Press, 2005, p. 49-77 ; Joëlle Dalègre, *La Grèce depuis 1940*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 121-126, 156-169 ; Eleni Kallimopoulou, *Paradosiaká : Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Farnham, Ashgate, 2009 ; Yannis Zaïmakis, « Forbidden Fruits and the Communist Paradise : Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika », *Music and Politics*, 4/1, hiver 2010 ; Panagiota Anagnostou, « Définir le peuple et sa musique : les débats sur le rébétiko dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961) », *Transposition*, nº 4, 2014, journals.openedition.org, consulté le 13.12.2018 ; Anna Papaéti, « Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967-1974) », *Mousikos Logos*, nº 2, 2015, m-logos.gr, consulté le 04.04.2018. Sur les débats concernant l'identité grecque, voir Georges Prévélakis, *Qui sont les Grecs ?*, Paris, CNRS, 2017.

nécessite d'agir sur trois niveaux de signification : discours, iconographie, sons.

En ce qui concerne les discours sur la grécité dans le domaine musical, ce n'est pas le lieu de rapporter en détail les traits d'une histoire culturelle et politique de la musique grecque. Mais pour éclairer la toile de fond sur laquelle se déploie la réflexion de Fakinos, il convient de rappeler que la nation grecque a été forgée depuis le XIXe siècle sur la définition d'une tradition musicale s'incarnant en particulier dans les chants klephtiques, les mirologues, les berceuses, dont les philhellènes francophones, de Claude Fauriel et Bourgault-Ducoudray à Samuel Baud-Bovy en passant par Hubert Pernot et Maurice Emmanuel, avaient cherché à montrer la filiation avec l'Antiquité[6].

La définition du chant populaire grec et la thèse de la continuité musicale dont les éléments structurels proviendraient de l'Antiquité ont été mises à contribution pour la construction nationale, en rapport avec l'idéologie de l'hellénisme : au XXe siècle, les régimes autoritaires, depuis la dictature de Metaxas jusqu'à celle des colonels, ont usé largement de la musique et des danses traditionnelles afin de promouvoir une Grèce « authentiquement hellénique ». Sons et danses sont pourvus d'une signification politique : la clarinette, le *tsamikos*, le *syrtos* doivent affirmer une identité hellénique qui procède de l'exclusion d'éléments désignés comme étrangers ou considérés pendant longtemps comme non-helléniques (rébétiko, musique « orientale », rock, musique des « slavophones »).

Par ailleurs, on ne peut pas faire l'économie d'un facteur qui joue un rôle majeur dans la perception de la Grèce par les Français et qui interagit avec la réinterprétation des musiques traditionnelles : le tourisme de masse[7]. L'industrie touristique, dont l'essor commence dans les années 1950[8], a fabriqué un pays idéalement situé en Méditerranée et bénéficiant de tous les « avantages » nécessaires au touriste (nourriture, soleil, plages, chaleur, hôtellerie moderne, gentillesse des habitants, folklore pittoresque, sites culturels prestigieux). La musique et la danse ont été là aussi mises à contribution dans la représentation d'une Grèce paradisiaque. Le bouzouki devient partie intégrante d'un code utilisé par l'industrie touristique et il est le signe de « la musique grecque » pour un public français qui demeure à l'écart des grands débats, en Grèce, sur le caractère supposé authentiquement hellénique de cet instrument[9].

Les enregistrements discographiques sont des objets particulièrement significatifs pour comprendre les divergences, voire les conflits d'interprétation, qui surgissent à propos des musiques traditionnelles : enregistrements ethnomusicologiques et disques de *world music*, produits culturels et recherches d'avant-garde proposent en effet des images concurrentes de « la musique grecque ». À partir des années 1960, en France, on ne compte plus les disques associant bouzouki et danses traditionnelles sous un ciel bleu azur et un soleil éclatant : une image qui se condense en stéréotype bien avant la vogue de la *world music*.

« La musique grecque », c'est d'abord le sirtaki du film *Zorba*, diffusée internationalement par des disques LP 33 tours à partir de 1964-1965. Mais d'autres disques doivent faire entendre la Grèce et la représenter à la fois visuellement et auditivement. Par exemple, *Escale en Grèce : Zambetas et ses bouzoukia* (1966) contient une notice qu'on pourrait qualifier d'ethnographique et qui décline la grécité en cuisine (l'inévitable moussaka et le résiné), en sites touristiques (Athènes, « Platka » [sic], Mykonos, la Crète, Rhodes,

6. Cf. Georges Kokkonis, *La Question de la grécité dans la musique néohellénique*, Paris, Association Pierre Belon, 2009 ; Christophe Corbier, *Poésie, Musique et Danse. Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Classiques Garnier, 2010 ; Panos Vlagopoulos, « "The Patrimony of Our Race": Louis-Albert Bourgault-Ducoudray and the Emergence of the Discourse on Greek National Music », *Journal of Modern Greek Studies*, no 34, mai 2016, p. 49-77.

7. Joëlle Dalègre (dir.), *La Grèce inconnue. De l'autre côté du miroir*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 147-152 ; Mathilde Chèze, *La France en Grèce : étude de la politique culturelle française en territoire hellène du début des années 1930 à 1981*, thèse de doctorat, Histoire, sociétés et civilisations, INALCO Paris-Langues O', 2013, p. 431-440.

8. Paris Tsartas, *Du tourisme de masse au tourisme alternatif*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9-65 ; Margaret Dritsas, « Tourism and Business during the Twentieth Century in Greece », dans Luciano Segreto, Carles Manera et Manfred Pohl (dir), *Europe at the Seaside. The Economic History of Mass Tourism in the Mediterranean*, New York, Berghahn Books, 2009, p. 49-71.

9. D. Tragaki, « "Humanizing the Masses" », art. cit., p. 57-58.

Corfou, le Péloponnèse, Delphes, le Mont Athos), en cultures agricoles et en produits culturels, la musique étant représentée par des pièces de Hadjidakis, Théodorakis, Tsitsanis et le bouzouki étant considéré comme l'« instrument grec par excellence[10] ». En 1969, dans le disque « Grèce » de la collection « Voyages autour du monde » diffusée par Philips, Christos Tsipas affirme que « le bouzouki, c'est la Grèce tout entière dans une de ses plus belles expressions[11] », tandis que la photographie de couverture représente la tholos de Delphes : raccourci pour le moins rapide entre l'Antiquité et la musique *laïki*. On note d'ailleurs la même identification de la musique grecque au bouzouki de l'autre côté de l'Atlantique, avec l'enregistrement de Iordanis Tsomidis, *Bouzoukee – The Music of Greece* (1968), qui mêle la mélodie des *Enfants du Pirée* avec le hassapiko, le zeïbekiko, le tsifteteli et l'amané[12]. La Grèce est aussi représentée musicalement par des arrangements symphoniques, comme dans un disque intitulé *L'Âme de la Grèce* (1972) : les « 101 Violons », formation classique intégrant une batterie, un accordéon et un bouzouki amplifié, interprète les succès de Théodorakis, Tsitsanis et Hadjidakis ainsi que des pièces du compositeur américain Robert Lowden (« Crépuscule sur Mycènes », « Hellena ») dans des arrangements de style romantique[13].

La Grèce et sa musique, c'est aussi, à ce moment, Mikis Théodorakis. Mais de quelle Grèce s'agit-il là encore ? On sait que Théodorakis a voulu créer une musique populaire nationale grecque, distincte des traditions orientales et de la musique occidentale, et inscrite dans la continuité d'une histoire millénaire incluant l'Antiquité et l'empire byzantin. En raison de la notoriété du compositeur, due à ses œuvres musicales et à ses relations particulières avec la France où il s'exile en avril 1970, ses théories politiques et esthétiques ont été largement diffusées par ses écrits en français (*Culture et dimension politique* en 1973, *Les Enfants de Pénélope* en 1975, *Les Chemins de l'archange* en 1986), par ses concerts, par sa présence dans les médias et par de multiples enregistrements discographiques. Cependant, son engagement politique n'est pas toujours mis clairement en évidence. Ainsi, en 1969, le disque Polydor *La Grèce de Mikis Théodorakis*, pour lequel on note la participation de Maria Farantouri, ne contient aucune allusion à la situation du compositeur, relégué en exil au centre du Péloponnèse : la photographie de couverture montre une vue de Mykonos avec ses maisons blanches et un moulin se détachant sur un ciel bleu[14]. En 1978, la compilation éditée par Columbia s'intitule *A Taste of Greece : The Best of Mikis Theodorakis*, et elle contient les plus grands succès du compositeur, dont le nom et le visage suffisent à signifier la Grèce[15].

D'un côté, la Grèce pittoresque des tavernes et du sirtaki, dont la musique serait dépourvue de toute portée politique ; de l'autre, l'utilisation des musiques traditionnelles dans une propagande nationaliste : ces deux discours ont suscité peu à peu des réactions de rejet durant les années 1980, dans le contexte d'une redéfinition des traditions populaires liée à l'essor de l'écologie politique, aux apports de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie culturelle et à la contestation de la société de consommation capitaliste libérale. Et les œuvres de Théodorakis, malgré le caractère grec que leur prêtait volontiers le compositeur, vont jouer un rôle de repoussoir : le sirtaki devient, avec l'usage du bouzouki amplifié à quatre cordes et intégré à un orchestre symphonique, le symbole d'une musique inauthentique à laquelle il faut opposer les interprètes historiques du rébétiko ou d'autres pratiques musicales qui se sont maintenues vivantes.

Ainsi, les musiques traditionnelles grecques sont placées dans un autre contexte : des interprètes se tournent vers la Turquie afin de « désoccidentaliser », pour ainsi dire, la musique grecque et construire une autre identité musicale[16]. Un mouvement

10. *Escale en Grèce* [1966], Présence mondiale-Lyra, DUX 40324.

11. *Voyages autour du monde : Grèce* [1969], Philips, 843.622 BY.

12. Cf. Sotirios Chianis, « *Bouzoukee. The Music of Greece* by Iordanis Tsomidis », *Ethnomusicology*, 13/3, septembre 1969, p. 591-592.

13. *Les 101 Violons. L'Âme de la Grèce*, 1972, Sonopresse, ALS65003.

14. *La Grèce de Mikis Théodorakis. ΕΛΛΑΣ*, Polydor (coll. « Privilège »), 658123, 1969.

15. *A Taste of Greece: The Best of Mikis Theodorakis*, Columbia, 14C 026-70877, 1978.

16. E. Kallimopoulou, *Paradosiaká*, *op. cit.*, p. 47-57.

de retour aux sources du rébétiko se produit également au début des années 1970, avec Elias Petropoulos en figure de proue, alors que le rébétiko apparaît comme une forme de contestation de la dictature et de son idéologie réactionnaire. Cette redéfinition de l'identité musicale grecque en Grèce n'a pas été ignorée en France : des écrivains, des ethnomusicologues, des musiciens, jouant le rôle de passeurs, ont œuvré aux transferts culturels entre les deux pays. C'est le cas d'Aris Fakinos, qui a contribué à développer un double mouvement de critique des stéréotypes et de mise en valeur d'un autre patrimoine musical grec.

Tradition et exil : de la fiction narrative aux musiques du monde

La littérature est l'un des moyens choisis par Fakinos pour transmettre une expérience dont la musique n'est pas absente : la perception de l'écart irréductible entre le monde d'hier et la Grèce d'aujourd'hui, qui se manifeste en particulier dans les références de l'écrivain aux musiques traditionnelles. Entre 1982 et 1989, les récits de Fakinos évoquent le souvenir de capétans dignes des personnages de Nikos Kazantzakis, des hommes et des femmes d'une force, d'une vigueur, d'une ténacité, d'une perspicacité exceptionnelles, des klephtes, des paysans, des ouvriers qui ont résisté à l'expansion de l'État-nation (*L'Aïeul*), qui ont survécu aux guerres et aux luttes destructrices du xx^{e} siècle (*Récit des temps perdus*) ou qui ont conservé le souvenir de leurs ancêtres au point de les imiter durant les années terribles de l'Occupation et de la guerre civile (*Les Enfants d'Ulysse*). Par le biais du genre romanesque, Fakinos ausculte la mémoire de son pays en faisant revivre des personnages évoqués dans les chants traditionnels, comme le montrent en particulier *Récit des temps perdus* et *L'Aïeul*.

Dans ces deux récits fictionnels, le romancier s'inspire assez manifestement des pratiques de l'enquête historique et ethnologique. Tout d'abord, dans *Récit des temps perdus*, il tire profit de la métadiégèse : deux voix principales s'entremêlent dans les deux premières parties du roman. Dès l'ouverture se fait entendre une voix qui reste anonyme et que le lecteur finit par attribuer au protagoniste, Vanguélis ; elle raconte une série d'événements qui se sont produits sur plusieurs décennies, d'après la perception de Vanguélis. Cette voix forme un contrepoint avec la voix du narrateur, qui raconte les mêmes événements dans un récit à la troisième personne, endossant le rôle d'un historien ou d'un ethnologue qui met en forme le discours de son informateur. Ce narrateur apparaît comme un double de l'auteur : les deux dates figurant dans la troisième et dernière partie du livre (2 et 3 avril 1967) sont à mettre en relation avec l'événement majeur dans la vie de Fakinos, l'exil provoqué par la dictature des colonels, qui prennent le pouvoir le 21 avril 1967. Le fait se produit donc quelques jours après le moment où, dans la fiction, le narrateur a recueilli le témoignage de Vanguélis. Enfin, le récit de ces temps perdus s'avère être le texte que le narrateur a rédigé au terme de son enquête ; la conclusion du roman est en réalité le début du récit, la métalepse permettant de faire jouer la mémoire du lecteur.

Quant à *L'Aïeul*, il repose sur la superposition de trois strates temporelles : temps de l'aïeul, ayant vécu dans le passé quasi mythique des origines de la nation grecque ; temps du grand-père, le destinataire du récit et l'informateur du narrateur ; temps du petit-fils qui enquête sur ses ascendants. Ces trois temporalités s'entremêlent dans la voix du narrateur, qui part à la recherche des traces d'un passé révolu dans les replis les plus inaccessibles de l'Épire (comme ce sera encore le cas dans *Le Maître d'œuvre*). Le narrateur conserve la parole des derniers survivants de la Grèce d'antan, une époque de lutte contre l'État qui spolie les paysans. Les changements économiques et sociaux de la Grèce sont perceptibles dans l'incompréhension qui divise deux générations : l'aïeul, figure héroïque du klephte-pope respecté autant que craint, fait face à son fils, qui a choisi la voie pacifique de l'agriculture, de la sédentarité, du mariage, tout en continuant de défendre un mode de vie réfractaire à la rationalité occidentale. Le narrateur de *L'Aïeul* observe les traces de cette Grèce ancestrale dont l'existence est menacée d'anéantissement : en comparant le tankiste qui a participé au putsch des colonels et l'ouvrier qui déracine les oliviers avec un bulldozer, parce que tous deux se soumettent aveuglément à l'autorité, Fakinos associe la résistance politique contre la dictature et une résistance écologique destinée à sauvegarder

les vestiges de la culture traditionnelle face aux atteintes de la croissance urbaine[17].

La mention des danses et des chants dans ces romans participe à l'évocation des traditions populaires et d'une Grèce archaïque. Dans *Récit des temps perdus*, le puisatier Yorghis est associé à la musique et au chant après l'accident qui lui ôte la vue. En plus du métier de crieur public qui lui est confié, il décide d'apprendre la musique : s'accompagnant d'une lyre crétoise à trois cordes, Yorghis, réincarnation de l'aède homérique, ravit les villageois par la beauté de sa voix et de son chant[18]. Dans *L'Aïeul*, la danse du grand-père clôt l'avant-dernier chapitre : le héros, marqué par le destin, se met à danser, au son d'un laouto et sur un amané, une danse de mort sauvage qui s'achève dans le silence, métaphore de la disparition inéluctable du vieux monde[19].

Il serait vain évidemment de chercher dans ces récits fictionnels l'exactitude d'une description ethnomusicologique, mais les recherches de Fakinos ont nourri à coup sûr son imaginaire de romancier. C'est un autre livre, cependant, qui marque le glissement de la fiction vers l'enquête ethnomusicologique : l'essai sur la Grèce paru en 1988 dans la collection « Petite Planète ». Conçu comme un « anti-guide » (ainsi qu'on peut le lire en quatrième de couverture), ce livre contient une analyse économique, sociale, historique, politique et culturelle de la Grèce contemporaine. Fakinos adopte le regard éloigné du géographe ou de l'ethnologue en s'attachant, chiffres et photographies à l'appui, à évoquer une Grèce différente, « vivante », contre les lieux communs dont regorgent les guides touristiques. Sans surprise, la musique occupe un chapitre du livre. Mais qu'est-ce que la musique grecque pour Fakinos ? Les compositeurs grecs de musique « savante occidentale » sont réduits à une petite liste hétéroclite où sont mentionnés les noms de Mikis Théodorakis, de Manos Hadjidakis et de Iannis Xenakis. C'est que, pour Fakinos, la musique grecque s'incarne avant tout dans le rébétiko et dans les musiques démotiques[20]. Une telle conception de l'identité musicale de la Grèce peut être mise en rapport avec les activités de l'écrivain à Radio France entre 1977 et 1990, dont on peut obtenir un bon aperçu grâce aux archives de l'INA et aux disques de la collection Ocora-Radio France.

Avec d'autres ethnomusicologues qui, pour la plupart d'entre eux, ont suivi une carrière universitaire (Bernard Moussali, Jean During, Jacques Brunet, Christian Poché), Fakinos déploie une activité importante de diffusion et de vulgarisation afin de mieux faire connaître les musiques du monde. D'après le catalogue de l'Inathèque, les émissions qu'il a produites à Radio France couvrent un large champ de la Bretagne jusqu'à la Corée en passant par l'Afrique et le Moyen Orient. Le 3 avril 1980, Fakinos dialogue avec Yann Fañch Kemener, artisan du renouveau de la musique bretonne, qui travaillait à ce moment aux *Chants profonds et sacrés de Bretagne* (1977-1982) ; le 9 janvier 1980, Fakinos et Jean-Claude Chabrier évoquent le musicien irakien et virtuose de l'oud Jamil Bachir, décédé en 1977. En 1981, Fakinos produit une série d'émissions à propos de territoires très divers : Laponie (24 février), Géorgie (29 mars), Corée (10 avril), Inde du Sud (24 avril), Sardaigne (5 mai), Mali (18 juin)[21].

Avant d'en venir à la Grèce, on peut noter enfin un intérêt marqué pour deux nations de l'ancien empire ottoman qui ont été et restent en conflit avec l'État turc : l'Arménie et le Kurdistan. Fakinos consacre quatre émissions à l'Arménie entre 1979 et 1981 (3 août 1979 « musique arménienne » ; 13 avril 1980 : « messe arménienne » ; 20 avril 1980 : « Arménie » ; 7 avril 1981 : « la musique arménienne »)[22]. Dans l'émission du 3 août 1979, il se montre sensible à la question de « l'internationalisation » de la musique arménienne sous l'effet d'une occidentalisation amorcée au XIXe siècle, ce qui soulève le problème de la « mort » des chants sacrés. L'introduction de la polyphonie et de l'harmonie tonale serait la cause d'une destruction de la tradition : thèse qui participe de la remise en cause de l'influence occidentale dans les

17. Aris Fakinos, *L'Aïeul*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1985, p. 172-173.

18. Aris Fakinos, *Récit des temps perdus*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1982, p. 102-105.

19. A. Fakinos, *L'Aïeul*, *op. cit.*, p. 192-193.

20. A. Fakinos, *Grèce*, *op. cit.*, p. 74-75.

21. Cette liste a été établie à partir du catalogue en ligne de l'Inathèque. Nous avons pu consulter par ailleurs les enregistrements audio de ces émissions à la BnF au département de l'Audiovisuel.

22. D'après le catalogue de l'Inathèque.

années 1970, et qui renvoie à la thématique de *Récit des temps perdus* et de *L'Aïeul*.

De même, la musique kurde est mise à l'honneur dès le 12 novembre 1979 dans *Les Chants de la terre*. Le propos de Fakinos est moins politique qu'esthétique puisqu'il expose des réflexions générales sur la musique contemporaine et sur son rapport avec les musiques traditionnelles. L'intérêt de Fakinos pour le Kurdistan apparaît encore dans l'enregistrement, réalisé au studio 103 de la Maison de la Radio, du musicien kurde Temo, dont il assure la direction artistique en 1981. Le titre de ce disque Ocora, sacrifiant à la vogue de la *world music*, connote des chants accompagnés au *tembûr* par un musicien présenté comme le « Barde du Kurdistan ». Le sous-titre « La Tradition et l'Exil » explicite l'organisation interne du disque : les deux faces du disque 33 tours reproduisent la déchirure entre l'ici et l'ailleurs que l'auditeur français est censé entendre dans la musique instrumentale et dans les chants kurdes (face A : « La tradition "au pays" » ; face B : « La tradition continue en exil »). La relation entre la mémoire de la tradition et le déracinement de l'exil renvoie à une expérience fondamentale pour l'écrivain grec en France : la *xénitia*, c'est-à-dire l'exil et la tristesse causée par l'éloignement dans un pays étranger, thématique majeure des chants traditionnels grecs. Ce qui nous conduit de nouveau vers la Grèce et la double évocation, romanesque et musicale, de cette tension entre tradition et exil.

La quête de l'authenticité : Fakinos, le rébétiko et les chants byzantins en France

Le sentiment d'étrangeté devant la situation de la Grèce actuelle est évoqué en 1980 dans *L'Homme qui donnait aux pigeons*, où Fakinos narre l'existence d'un intellectuel grec qui a fui la dictature des colonels et qui, devenu producteur à la radio, vit la déchirure existentielle entre son pays d'adoption et sa terre natale. Mais cette déchirure nourrit aussi une quête des traditions qui oriente la recherche que l'écrivain accomplit pour son propre pays en enregistrant les « musiques traditionnelles vivantes » en Grèce : chant byzantin, chants et danses traditionnelles d'Épire, rébétiko. D'après le catalogue de l'Inathèque, Fakinos consacre une première émission radiophonique au chant byzantin sur France Musique le 14 avril 1976. En 1977, il est le directeur artistique d'un disque de chants byzantins interprétés par l'ensemble Théodore Vassilikos dans la collection Ocora. Il s'agit de l'un des tout premiers enregistrements de musiques traditionnelles de l'espace européen parus dans la collection Ocora, qui était centrée sur l'Afrique et qui, dans les années précédentes, avait élargi son domaine vers le Moyen Orient (Perse, Turquie, Arménie) et l'Extrême Orient (Viêtnam, Chine), ainsi que vers l'Amérique latine.

Contre les représentations habituelles de la musique grecque, Fakinos promeut un idéal de « pureté » et de « sincérité » dans le texte de présentation du disque, imprégné des principes d'une ethnomusicologie de sauvegarde face aux atteintes de la modernité[23]. Tout en rappelant les caractéristiques du chant byzantin et ses origines orientales, il souligne que la musique byzantine, « trésor » millénaire, est « une musique traditionnelle, toujours vivante[24] ». Théodore Vassilikos, chantre dans une église athénienne, a cherché à maintenir une tradition authentiquement hellénique à l'écart de la polyphonie occidentale et des influences turques. Aussi Fakinos a-t-il pour ambition de changer l'écoute des chants byzantins grâce à ce disque :

> *[Les enregistrements de ce disque] constituent sans doute un événement musical important. Pour la discographie de musique religieuse, tant en France qu'à l'étranger, la musique byzantine grecque est presque inexistante… Quelques enregistrements, frelatés par la polyphonie ou un goût douteux tiennent lieu de « références » en la matière. Nous espérons que ce disque comblera cette lacune*[25].

La recherche de Fakinos sur les musiques traditionnelles de Grèce se poursuit dans les années suivantes. Entre 1978 et 1981, l'ensemble de Théodore Vassilikos réalise trois autres d'enregistrements de chants byzantins, toujours sous la direction artistique de Fakinos. En 1982, Fakinos s'associe avec Domna Samiou pour assumer la

23. Aris Fakinos, texte de présentation, *Grèce. Chants sacrés de la tradition byzantine*, 1, Ocora-Radio France, Harmonia Mundi, 1977.

24. *Ibid*.

25. *Ibid*.

direction artistique du disque *Chants des Akrites*, enregistré à Athènes. Puis, en avril 1984, toujours avec Domna Samiou, il assure la direction artistique du disque Ocora *Chants polyphoniques et musiques d'Épire* : ce disque a été réalisé à partir de l'enregistrement d'un concert donné le 8 février 1983, à la Maison de la Culture du Havre, par des musiciens originaires du village épirote de Ktismata, que Domna Samiou avait réunis et supervisés. Le catalogue de l'Inathèque conserve par ailleurs la trace de deux concerts publics dans les studios de Radio France : un concert de musique traditionnelle grecque (violon, tambourin, clarinette, voix de femmes et d'hommes) retransmis le 8 juillet 1981, et un concert intitulé « Grèce : l'art de l'improvisation » le 7 décembre 1985, avec la participation du violoniste Yorgos Koros et du clarinettiste Vassilis Soukas. Fakinos contribue enfin, en 1985, à la production du disque Ocora *La Tradition du rébétiko. Chansons des fumeries et des prisons* par le groupe Rébétiko Tsardi. Notons qu'un autre disque de rébétiko, *Grèce : Hommage à Tsitsanis. Bouzouki*, paraît en 1984 dans la collection Ocora, mais il est réalisé cette fois par Simha Arom et Tatiana Yannopoulos. Toutefois, il présente des similitudes avec les vues de Fakinos, qu'on trouve exposées dans le texte de présentation du groupe Rébétiko Tsardi.

Les enregistrements de Rébétiko Tsardi et de Tsitsanis attestent les changements survenus dans l'interprétation du rébétiko en France comme en Grèce. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, Rébétiko Tsardi, groupe actif en France et en Grèce, a voulu promouvoir un rébétiko authentique. Cheville ouvrière du groupe, le bouzoukiste Nikos Syros a rencontré Markos Vamvakaris et son fils Stelios au début des années 1970, puis il a donné ses premiers concerts dans le cinquième arrondissement de Paris à la fin de la décennie[26]. Proche d'Elias Petropoulos, il rencontre à Paris Jacques Lacarrière ainsi qu'Aris Fakinos, qui l'invite à se produire en concert à la Maison de la Radio. Mais c'est d'abord avec Jacques Lacarrière que Rébétiko Tsardi a collaboré pour le spectacle *Chant profond de la Grèce*. C'est ici l'occasion de rappeler l'action de Jacques Lacarrière en faveur de la musique grecque, qui se démarque quelque peu de celle de Fakinos, même si les deux écrivains, qui se connaissaient bien, se rejoignent dans leur critique des stéréotypes.

Deux ans après *Grécité* de Ritsos et Théodorakis, mis en scène en mai 1974 par Lacarrière au théâtre du Petit Odéon à Paris, avec un duo bouzouki-guitare accompagnant un chanteur et trois acteurs, Lacarrière poursuit son exploration de la musique et de la poésie néohelléniques dans *Chant profond de la Grèce*, créé le 15 juillet 1976 à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, dans le cadre du Festival d'Avignon. Les musiciens étaient au nombre de deux : le bouzouki était joué par Nikos Margaritis, tandis que Nikolas Moraïtis était à la guitare. Ce dernier avait participé dans les années précédentes à des concerts et enregistrements de Théodorakis, notamment lors des concerts donnés au Théâtre national populaire à Paris le 13 et le 14 octobre 1971, au cours duquel avait été interprété le cycle *Le Soleil et le Temps*, avec Georges Wilson dans le rôle du récitant. Les deux musiciens accompagnaient quatre comédiens : Sylvia Lipa, Michel Baumann, Yves Ferry et Angela Sonnet, laquelle participera ensuite à un disque de rébétika présenté par Lacarrière et intitulé *Chants de l'âme grecque. Le rébétiko* (1986)[27].

Les mêmes interprètes reprennent *Chant profond de la Grèce* le 5 novembre 1982 au Centre d'action culturelle du Creusot avec, cette fois, la collaboration du groupe Rébétiko Tsardi formé de Nikos Syros au bouzouki, de Nikolas Moraïtis à la guitare et de Yorgos Tzortzis au baglama. Enfin, *Chant profond de la Grèce* fait l'objet d'une édition en 1982 avec des dessins de Fassianos, qui évoquent le monde du rébétiko. Le livre contient la traduction française des poèmes grecs choisis par Lacarrière, dont l'intention était de « donner la parole aux poètes grecs d'aujourd'hui pour dire leur pays tels qu'ils le voient[28] », après les souffrances de la période des colonels et contre la vision, véhiculée par le tourisme, d'une Grèce « réservoir à

26. Ces informations sont tirées d'un entretien que j'ai eu avec Nikos Syros le 1er octobre 2018.

27. *Chants de l'âme grecque. Le rébétiko. Angela*, Auvidis, AV 4559, 1986. Ce disque a été récompensé du Grand prix de l'Académie Charles Cros.

28. Jacques Lacarrière, *Chant profond de la Grèce*, Le Creusot, Centre d'action culturelle du Creusot, 1982, p. 12.

soleil[29] ». *Chant profond de la Grèce* fait alterner une vingtaine de poèmes (Séféris, Sikélianos, Ritsos, Vassilikos, Elytis…) et cinq chants : « Chant du soleil levant », un chant traditionnel d'Épire ; un mirologue du Magne ; un rébétiko, « Nuit sans lune », d'Apostolos Kaldaras ; un poème de Ritsos, « Nous savons », mis en musique par Christos Leondis en 1975 ; un extrait du poème de Séféris, *Épiphanie Averoff*, mis en musique par Théodorakis. Enfin un « air oriental », *Kaïtzis*, d'Apostolos Hatzichristos, est interprété en version instrumentale.

Un tel choix révèle la conception de la musique grecque que promeut Lacarrière en France : la musique de la Grèce, c'est le rébétiko et la musique de style *laïko*. Lacarrière n'a jamais caché son amour pour le rébétiko, qu'il a présenté dans des émissions radiophoniques dès 1976[30]. Il ne cesse d'y revenir jusqu'à la fin de sa vie, comme en témoigne en 1999, *La Grèce de l'ombre*, une anthologie de 105 rébétika réalisée avec Michel Volkovitch. Pour lui, le rébétiko est un chant vraiment « populaire » (*laïko*)[31], la manifestation d'une « âme populaire » dont il a eu l'intuition au début des années 1950 :

> *Pour moi, c'est d'abord cela, le rébétiko : une atmosphère autant qu'un chant, des visages silencieux et marqués autant que des danses ou des cris, des odeurs mêlées de vin résiné, d'ouzo, de sciure fraîche sous les tables, de mégots refroidis. Plus tard, avec l'abâtardissement dû au tourisme, ces tavernes se muèrent en vitrines à néon, à langoustes réfrigérées, à consommations ruineuses et à verres et assiettes qu'on casse en criant : hopa ! d'un air las, pour faire croire qu'on s'amuse. Le rébétiko n'est pas mort mais une certaine époque – et une certaine vérité – sont mortes néanmoins*[32].

En 1986, prenant acte de la mort du rébétiko originel, Lacarrière souligne donc la spécificité de l'enregistrement d'Angela, qui évite « à la fois la pure reconstitution et la modernisation excessive » : « Car il me semble important, comme ce disque y parvient avec bonheur, de montrer que cette musique n'est pas une musique de musée mais qu'elle vit toujours et suit en Grèce un chemin bien à elle[33] ». D'où les arrangements des rébétika pour une formation de six musiciens jouant de nombreux instruments : bouzouki, baglama, guitare classique, guitare acoustique, guitare basse, mandoline, clarinette, flûte, violoncelle, percussions.

C'est dans un esprit très différent que Vassilis Tsitsanis est enregistré par Tatiana Yannopoulos et Simha Arom en février 1980 à Athènes. Les conditions dans lesquelles s'est déroulé l'enregistrement doivent être rappelées ici[34]. Tsitsanis, qui avait l'habitude des studios, a été surpris par le dispositif, qu'on pourrait appeler ethnomusicologique, choisi par Simha Arom (lequel ignorait tout de la langue et des cultures urbaines grecques) : un appareil Nagra et deux micros portatifs tenus par le preneur de son, c'est-à-dire Simha Arom lui-même. Avec l'accord de Tsitsanis, les enregistrements se sont déroulés en deux sessions pendant la nuit : dans la cuisine d'une taverne, puis dans un appartement. Simha Arom a exigé que Tsitsanis joue sans amplification, avec deux autres musiciens, à la guitare et au baglama. Enfin, les chansons de Tsitsanis ont été sélectionnées par Simha Arom sur des critères musicaux, sans considération pour la notoriété des titres ni pour les textes. Le commentaire de Simha Arom, qui analyse la structure des pièces de Tsitsanis en soulignant les effets de polyrythmie et la superposition d'harmonies tonales et de mélodies de caractère modal, renforce encore l'étrangeté de cette musique pour un public français habitué à *Zorba* et aux *Enfants du Pirée*, chantés par Melina Mercouri ou Nana Mouskouri.

Avec les enregistrements parus dans la collection Ocora (auxquels on peut ajouter les disques de l'Atlas musical de l'UNESCO, *Grèce. Musique traditionnelle*, par Alain Daniélou, les *Monodies vocales de Grèce* de Barba Mitsos par Simha Arom en 1980, et le disque *Takoutsia, musiciens de Zagori* en Épire, réalisé par Arom pour la collection de

29. *Ibid.*

30. Panagiota Anagnostou, *Les Représentations de la société grecque dans le rébétiko*, thèse de doctorat, université Montesquieu-Bordeaux IV, 2011, p. 222.

31. Texte de présentation de *Chants de l'âme grecque*, *op. cit.*

32. Jacques Lacarrière, *L'Été grec*, Paris, Plon (coll. « Terre humaine »), 1975, p. 374-375.

33. Texte de présentation de *Chants de l'âme grecque*, *op. cit.*

34. Ces informations sont tirées de l'entretien que j'ai eu avec Simha Arom à son domicile le 15 mai 2018.

la Maison des cultures du monde et paru en 1990), une nouvelle définition de la musique de Grèce est en jeu. Ce qui est donné à entendre, c'est une tradition musicale qui regarde vers la Turquie et le Proche Orient et qui survit à l'écart de la Grèce occidentalisée. Une nouvelle interprétation se fait jour : la tradition musicale est séparée de l'un des fondements idéologiques de la construction nationale en Grèce, à savoir le lien avec l'Antiquité, encore revendiqué par Théodorakis en 2007 au nom de « l'homme grec » et de « l'hellénisme » :

> *[…] Les Occidentaux, dont les chansons sont d'une manière générale assez légères – conçues pour divertir – sont incapables de se représenter le sens et la valeur de nos chansons. D'ailleurs il n'existe dans aucune langue étrangère de mot qui corresponde exactement à ce type de musique. Cette particularité n'est pas seulement propre au langage, on la retrouve, plus profondément, dans l'univers intérieur de l'homme grec et dans son rapport profond avec la chanson grecque : la chanson moderne, la chanson populaire, la chanson traditionnelle et les cantiques religieux qu'il continue d'entendre à l'église. Il s'agit là d'une culture autre que celles de l'Occident et de l'Orient, une culture qui vient de loin et qui nous oblige, en tant que Grecs d'aujourd'hui, à nous connaître nous-mêmes et à nous pencher sérieusement et de façon constructive sur notre héritage*[35].

C'est une conception similaire que Lacarrière exposait dans *L'Été grec* quand il avançait l'idée d'une « Grèce quotidienne de 4000 ans ». Pour Lacarrière, il existerait une relation entre le lyrisme antique, la chanson klephtique et la chanson moderne : leur caractère commun réside dans l'union de la musique et du texte que l'Occident a oubliée au cours de son histoire, mais qui est restée intacte en Grèce[36]. Ainsi, les vers gnomiques de la tragédie athénienne feraient même écho à certains textes de rébétiko, comme Lacarrière l'écrivait en 2001 à propos de la chanson *La Mère* (*I Mana*) de Markos Vamvakaris :

> *L'auteur ignore sûrement qu'il reprend là un des plus vieux thèmes, pour ne pas dire un des plus vieux refrains, de la tradition grecque. « Mieux eût valu ne jamais naître » est une maxime qu'on trouve déjà chez tous les poètes grecs antiques et surtout chez les dramaturges. C'est presque un lieu commun, si commun qu'il va jusqu'à unir Sophocle et Bambakaris [*sic*]*[37] *!*

Cette conception de la continuité historique et culturelle, affirmée avec enjouement par Lacarrière, fait écho à de profondes interrogations sur l'héritage de la musique antique dans les traditions musicales de Grèce. Ainsi, Samuel Baud-Bovy continuait, dans les années 1970-1980, de sonder les rapports potentiels entre l'Antiquité et les musiques traditionnelles, tant sur le plan de l'organologie que sur le plan de la théorie musicale[38]. Au contraire, pour Simha Arom et Tatiana Yannopoulos, la Grèce antique n'est plus l'horizon de référence qui fonde la valeur du rébétiko : il y a là une ouverture vers d'autres aires culturelles, ce qui déplace la question de la tradition grecque.

Revenons donc pour finir à Fakinos. Cette nouvelle orientation apparaît aussi de manière sensible dans le texte de présentation que Fakinos rédige en 1985 pour le disque de Rébétiko Tsardi. Dans cette notice dont le titre, *Chansons des fumeries et des prisons*, renvoie à la marginalité des *rébétès*, l'écrivain-musicologue retrace l'histoire du rébétiko en portant des critiques ironiques contre « le folklore aseptisé, consommé dans les boîtes de nuit par les touristes[39] », et en vantant le monde des *rébétès* qui, rebelles et réfractaires au mode de vie bourgeois, ne sont pas sans rappeler les personnages de ses récits. Comme le souligne Fakinos, les *rébétès* « constituent un "milieu" totalement

35. Yorgos Archimandritis, *Mikis Théodorakis par lui-même*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 98.

36. Jacques Lacarrière, « Préface », dans Michel Grodent, *Le Bandit, le Prophète et le Mécréant*, Paris/Athènes, Hatier, 1989, p. 7-8.

37. Jacques Lacarrière, *Dictionnaire amoureux de la Grèce*, Paris, Plon, 2001, p. 437.

38. Samuel Baud-Bovy, « Le dorien était-il pentatonique ? », *Revue de musicologie*, 64, 1978/2, p. 153-180 ; Id., « Le genre enharmonique a-t-il existé ? », *Revue de musicologie*, 72, 1986/1, p. 5-21.

39. Aris Fakinos, notice du disque *Grèce. La tradition du Rébétiko. Chansons des fumeries et des prisons*, Harmonia Mundi France – Radio France, 1985.

autonome, épris de liberté, d'indépendance, fier de sa condition et obéissant à ses propres règles de vie marginale[40] ». C'est pour mieux déplorer le fait que la bourgeoisie grecque des années 1950 a récupéré le rébétiko et que sa tradition a été dévoyée.

L'histoire permet de renouer avec le rébétiko des années 1920-1930 parce qu'elle rappelle ce qu'il était à l'origine : une musique vivante des bas-fonds qui « appartient incontestablement à l'univers sonore de la Méditerranée orientale », construite à partir du *makam* (ou *dromos* en grec), interprétée avec des instruments traditionnels comme l'oud, la clarinette, le sandouri, puis le bouzouki et le baglama, et s'exprimant à travers le zeïbekiko, « originaire de Turquie », et le hassapiko, « originaire de Constantinople[41] ». Ainsi, plutôt que de mettre au jour un éventuel héritage antique et byzantin, Fakinos rappelle au public de la Maison de la Radio qu'il faut se tourner vers la Turquie. D'ailleurs, comme il le déclarait le 9 janvier 1980 au cours de son entretien avec Jean-Claude Chabrier dans *Les Chants de la terre*, il n'est pas question de chercher l'origine de la musique grecque ou ottomane, mais d'observer plutôt les échanges entre musique savante et musique ottomane ou les transferts de la théorie grecque vers la musique arabe.

Bien entendu, l'analyse de Fakinos n'est pas isolée : elle s'inscrit dans la lignée des ouvrages de Petropoulos et de Gail Holst (*A Road to Rebetiko*, 1975) par la mise en lumière des origines orientales du rébétiko, musique des bas-fonds ou « blues » du Pirée, opposé au goût de la bourgeoisie d'Athènes[42]. Mais on trouve chez Fakinos une critique incisive de l'influence occidentale qui correspond à sa propre image de la Grèce : ce qu'il faut dénoncer, c'est la bourgeoisie grecque qui a châtré le rébétiko, mais aussi « le tristement célèbre *syrtaki* » et ses « inventeurs parisiens » qui ont « complètement dénaturé une danse des *rébétès* en lui ajoutant des pas acrobatiques, des pirouettes et des bonds ridicules, toutes ces simagrées admirées aujourd'hui par les touristes en mal d'exotisme…[43] ». Et nous citerons pour finir un extrait du texte d'accompagnement du disque *Chants polyphoniques et musiques d'Épire*, dans lequel Fakinos laisse une fois encore s'exprimer sa mélancolie devant la disparition, presque inéluctable selon lui, des musiques traditionnelles de la Grèce rurale :

> *Les enfants et les petits-enfants de nos musiciens suivent sans participer. Parfois même, un sourire ironique fleurit sur leurs lèvres ; les « vieux » s'amusent en se crevant les cordes vocales, alors qu'il serait si facile de presser le bouton d'un appareil à cassettes pour écouter un peu de « bouzouki » de troisième catégorie ou encore du rock… « Quand ils ont appris qu'on allait chanter en France et enregistrer un disque, ils se sont moqués de nous. Ils ne peuvent pas comprendre l'intérêt de ces "pleurnicheries". C'est ainsi que nos enfants appellent notre musique », nous disait l'une des chanteuses lors de l'enregistrement. On évalue à quelques dizaines à peine les Épirotes capables d'interpréter aujourd'hui ces chants polyphoniques. La plupart d'entre eux ne sont plus de la première jeunesse, l'hémorragie de l'émigration continue et le contexte social et économique dans les villages ne favorisent plus les fêtes et manifestations qui donnaient naissance à cette musique*[44].

***

Par son action en faveur des « musiques traditionnelles vivantes » de Grèce, Fakinos a participé à la résistance idéologique contre les stéréotypes de la culture de masse, dont la musique est un élément essentiel, afin de conserver la mémoire d'une Grèce oubliée ou méconnue. On peut sans doute relever les limites de son entreprise ethnomusicologique, fondée sur des enregistrements

40. *Ibid*.

41. *Ibid*.

42. On peut trouver des récits similaires en France chez Jacques Dupont (Jacques Dupont « Le rébético : la Grèce des criminels » / « Le bouzouki des criminels », *Le Monde de la musique-Télérama*, octobre 1982, nº 49, p. 80-84), chez Tatiana Yannopoulos (notice du disque *Grèce : Hommage à Tsitsanis. Bouzouki*, Ocora-Radio France, CD, Septembre 1987, p. 4-5), et un peu plus tard, avec une approche marxiste plus marquée, chez Christian Marcadet (« La chanson : un rapport social pertinent : le cycle exemplaire du rébétiko », *L'Homme et la Société*, nº 126, 1997, p. 49-67).

43. A. Fakinos, notice, disque *Grèce*, *op. cit*.

44. Aris Fakinos, « Introduction aux chansons polyphoniques d'Épire », *Chants polyphoniques et musiques d'Épire*, Ocora-Radio France, 558.631, 1984.

décontextualisés et sur une quête de l'authenticité qui fait fi des phénomènes de métissage, d'hybridation et de croisements dont nous sommes aujourd'hui plus friands. Et là où un ethnomusicologue expérimenté, tel Simha Arom, se rend en Grèce et veut enregistrer les interprètes dans les conditions les plus proches du contexte originel, Fakinos produit la plupart de ses disques à partir de performances captées dans les studios de la Maison de la Radio à Paris.

Cependant, l'écrivain est tout à fait conscient de cet écart et de ces contraintes. Quelques années plus tard, dès les premières pages du *Maître d'œuvre*, il évoquera avec ironie les émissions de la radio et de la télévision dont les animateurs dénaturent les chants traditionnels en interrompant les chanteurs et en les obligeant à tailler dans le texte et à adapter leurs performances aux règles de l'audiovisuel. Une fois encore, la littérature est pour Fakinos le miroir de son expérience. Reconnaissons du moins un fait important : esprit inquiet devant la globalisation, Fakinos a fait entendre dans la France des années 1980 une voix singulière qui apportait au public français l'écho des débats grecs sur l'identité musicale, tandis que sa vision d'un monde en train de s'effacer irrémédiablement sous les coups de la modernité entrait en résonance avec une réflexion sur le patrimoine immatériel et sur la sauvegarde des musiques traditionnelles qui reste encore d'actualité aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages monographiques

Anagnostou, Panagiota, *Les Représentations de la société grecque dans le rébétiko*, thèse de doctorat, université Montesquieu-Bordeaux IV, 2011.

Archimandritis, Yorgos, *Mikis Théodorakis par lui-même*, Arles, Actes Sud, 2011.

Chèze, Mathilde, *La France en Grèce : étude de la politique culturelle française en territoire hellène du début des années 1930 à 1981*, thèse de doctorat, Institut national des langues et civilisations orientales - INALCO Paris, 2013.

Corbier, Christophe, *Poésie, Musique et Danse. Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Dalègre, Joëlle, *La Grèce depuis 1940*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Fakinos, Aris, *Récit des temps perdus*, Seuil (coll. « Points »), 1982.

—, *L'Aïeul*, Seuil (coll. « Points »), 1985.

—, *Grèce*, Paris, Seuil (coll. « Petite Planète »), 1988.

Kallimopoulou, Eleni, *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Farnham, Ashgate, 2009.

Kokkonis, Georges, *La Question de la grécité dans la musique néohellénique*, Paris, Association Pierre Belon, 2009.

Lacarrière, Jacques, *L'Été grec*, Paris, Plon (coll. « Terre humaine »), 1976.

—, *Chant profond de la Grèce*, Le Creusot, Centre d'action culturelle du Creusot, 1982.

—, *Dictionnaire amoureux de la Grèce*, Paris, Plon, 2001.

Prevelakis, Georges, *Qui sont les Grecs ?*, Paris, CNRS, 2017.

Tsartas, Paris, *Du tourisme de masse au tourisme alternatif*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Chapitre issu d'un ouvrage monographique

Lacarrière, Jacques, « Préface », dans Michel Grodent, *Le Bandit, le Prophète et le Mécréant*, Paris/Athènes, Hatier, 1989, p. 7-8.

Ouvrage collectif

Dalègre, Joëlle (dir.), *La Grèce inconnue. De l'autre côté du miroir*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Articles issus d'ouvrages collectifs

Dritsas, Margaret, « Tourism and Business during the Twentieth Century in Greece », dans Luciano Segreto, Carles Manera et Manfred Pohl (dir.), *Europe at the Seaside. The Economic History of Mass Tourism in the Mediterranean*, New York, Berghahn Books, 2009, p. 49-71.

Tragaki, Dafne, « "Humanizing the Masses": Enlightened Intellectuals and the Music of the People », dans David Cooper et Kevin Dawe (dir.), *The Mediterranean in Music. Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, Lanham/Toronto/Oxford, Scarecrow Press, 2005, p. 49-77.

Articles de périodiques

Anagnostou, Panagiota, « Définir le peuple et sa musique : les débats sur le rébétiko dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961) », *Transposition*, nº 4, 2014, journals.openedition.org (accès le 13.12.2018).

Arom, Simha, Martin, Denis-Constant, « Combiner les sons pour réinventer le monde. La World Music, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, nº 177-178, 1996, p. 154-164.

« Aujourd'hui la Grèce… », Dossier, *Les Temps modernes*, 25, nº 276 bis, 1969.

Baud-Bovy, Samuel, « Le dorien était-il pentatonique ? » *Revue de musicologie*, 64, 1978/2, p. 153-180

—, « Le genre enharmonique a-t-il existé ? », *Revue de musicologie*, 72, 1986/1, p. 5-21.

Chianis, Sotirios, « *Bouzoukee : The Music of Greece* by Iordanis Tsomidis », *Ethnomusicology*, 13, nº 3, septembre 1969, p. 591-592.

Cuisenier, Jean, « D'une possible Grèce plurielle », *Ethnologie française*, 2005/2, 35, p. 199-202.

Domenach, Jean-Marie, Klein, William, Sartre, Jean-Paul, Schwartz, Laurent, « Appel pour ouvrir des perspectives révolutionnaires et anti-impérialistes en Grèce », *Esprit*, nº 380, avril 1969, p. 678-679.

Dupont, Jacques, « Le rébétiko : la Grèce des criminels » / « Le bouzouki des criminels », *Le Monde de la musique-Télérama*, nº 49, octobre 1982, p. 80-84.

Loutzaki, Irene, « Folk Dance in Political Rhythms », *Yearbook for Traditional Music*, 33, 2001, p. 127-137.

Marcadet, Christian, « La chanson : un rapport social pertinent : le cycle exemplaire du rébétiko », *L'Homme et la Société*, nº 126, 1997, p. 49-67.

Papaeti, Anna, « Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967-1974) », *Mousikos Logos*, nº 2, 2015, m-logos.gr.

Pappas, Nicholas G., « Concepts of Greekness: The Recorded Music of Anatolian Greeks after 1922 », *Journal of Modern Greek Studies*, 17, nº 2, octobre 1999, p. 353-373.

Talon, Corinne, « La dictature des colonels en Grèce, 1967-1974 », *Cahiers balkaniques*, nº 38-39, 2011, journals.openedition.org.

Vlagopoulos, Panos, « "The Patrimony of Our Race": Louis-Albert Bourgault-Ducoudray and the Emergence of the Discourse on Greek National Music », *Journal of Modern Greek Studies*, nº 34, mai 2016, p. 49-77.

Zaimakis, Yannis, « Forbidden Fruits and the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika », *Music and Politics*, 4, nº 1, hiver 2010, DOI:10.3998/mp.9460447.0004.102.

Disques

Les 101 Violons. L'Âme de la Grèce, 1972, Sonopresse, ALS65003.

Chants de l'âme grecque. Le Rébétiko. Angela, Auvidis, AV 4559, 1986.

Escale en Grèce [1966], Présence mondiale-Lyra, DUX 40324.

La Grèce de Mikis Théodorakis. ΕΛΛΑΣ, Polydor (coll. « Privilège »), 658123, 1969.

A Taste of Greece: the Best of Mikis Theodorakis, Columbia, 14C 026-70877, 1978.

Voyages autour du monde : Grèce [1969], Philips, 843.622 BY.

La mort dans la vie et l'œuvre de Iannis Xenakis : quand le passé s'exorcise dans le présent

Nikos Ioakeim

À Lorenda Ramou

Aïs[1]

En 1980, Iannis Xenakis compose *Aïs* pour baryton, percussionniste et orchestre. Il s'agit d'une œuvre inédite, à plusieurs points de vue. Bien que le compositeur ait déjà écrit auparavant des œuvres pour soliste vocal et ensemble[2], cette fois-ci il propose une forme beaucoup plus dramatique : l'orchestre constitue le paysage dramaturgique sur lequel le chanteur devient le protagoniste.

Aïs (Ἄϊς) est Hadès dans la langue d'Homère, il est Pluton lui-même ainsi que les Enfers, le monde souterrain. Le mot apparaît souvent dans les épopées d'Homère, pourtant jamais sous cette forme, au cas nominatif. Dans une manière quasi cinématographique, Xenakis construit l'équivalent musical d'une « catabase », du voyage mythique dans le royaume des morts, traversée effectuée, entre autres, par Orphée et Hercule. Le soliste figure comme un voyageur solitaire, errant dans les méandres de l'orchestre qui se déchaîne autour de lui. Ce n'est pas un hasard si Xenakis choisit de mettre en musique des vers de deux épisodes homériques majeurs. Le premier est extrait du chant XI de l'*Odyssée*, où le héros tente vainement d'embrasser l'âme immatérielle de sa mère, « telle une ombre ou un songe » selon le poète[3] ; le compositeur écrit :

> *Ces fragments expriment l'irréversibilité de la mort et sont d'autant plus terribles que l'être le plus cher d'Ulysse, sa mère, est impalpable, un rêve qui s'envole malgré trois vaines tentatives de la prendre dans ses bras. Si peu de choses, si misérables sont les restes des vivants. C'est ce qui se reflète dans les stèles funéraires du V^e^ et IV^e^ siècle av. J.-C. où des tendres sourires mélancoliques d'adieu lient encore les déjà morts avec les vivants, eux-mêmes des ombres en sursis*[4].

L'autre épisode est extrait du chant XVI de l'*Iliade*, la mort de Patrocle, au moment où son âme se détache de son corps[5] : « la mort ignoble du beau et vaillant Patrocle, fauché dans sa jeunesse et son ardeur par les volontés conjuguées des dieux et des hommes », écrit Xenakis[6].

---

1. La traduction de cet article du grec en français a été réalisée par Nikos Georgousis.

2. Iannis Xenakis, *N'shima*, pour deux voix et cinq instruments (1975) ; *Akanthos*, pour soprano et huit instruments (1977).

3. Homère, *Odyssée*, XI, v. 36-37 : « ἐς βόθρον, ῥέε δ' αἷμα κελαινεφές· αἱ δ' ἀγέροντο / ψυχαὶ ὑπὲξ Ἐρέβευς νεκύων κατατεθνηώτων » ; et v. 205-208 : « μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηυίης. / τρὶς μὲν ἐφορμήθην, ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει, / τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἴκελον ἢ καὶ ὀνείρῳ / ἔπτατ'· ἐμοὶ δ' ἄχος ὀξὺ γενέσκετο κηρόθι μᾶλλον ».

4. Iannis Xenakis, *Aïs*, préface de la partition, Paris, Salabert, 1988.

5. Homère, *Iliade*, XVI, v. 855-857 : « Ὣς ἄρα μιν εἰπόντα τέλος θανάτοιο κάλυψε· / ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἀϊδόσδε βεβήκει, / ὃν πότμον γοόωσα, λιποῦσ' ἀ{ν}δροτῆτα καὶ ἥβην ».

6. *Aïs*, préface de la partition, *op. cit.*

Entre ces vers sont insérés des vers de Sappho qui présentent une autre dimension de la mort, celle du départ volontaire : « un désir me tient de mourir et d'aller voir les rivages de l'Achéron, fleuris de lotus, humides de rosée[7] ». Xenakis était un grand admirateur de la poétesse de Lesbos : c'est sur ses vers qu'il fit ses premières tentatives de composition, pendant l'occupation de la Grèce par les forces de l'Axe[8]. En 1967, Xenakis révèle que la conception du spectacle lumineux *Polytope de Montréal* tire sa source de ces mêmes vers, de l'image des gouttes de rosée sur les lotus de l'Achéron[9]. Toutefois, il faudra attendre *Aïs*, après *Anaktoria* (1969) et *Psappha* (1975), deux « hommages à Sappho », pour qu'il mette en musique les mots mêmes de la poétesse.

Le chanteur d'*Aïs*, donc, prend successivement des rôles différents : les passages de la littérature grecque antique que le compositeur met en musique font de lui successivement le rhapsode de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* (et aussi Ulysse lui-même, à la première personne), puis Sappho elle-même. Entretemps il se livre à des mélismes – commentaires qui relient les diverses parties musicales, ainsi qu'à des cris d'oiseau en voix de fausset dans le registre aigu qui, selon le témoignage de Xenakis, proviennent du souvenir d'un oiseau de mer que le compositeur entendait la nuit pendant ses vacances en Corse et dans les Cyclades, et qu'il compare à la voix de Moïra (le Destin) dans les chansons folkloriques traditionnelles grecques[10].

À l'exception du travail de Xenakis sur la tragédie grecque, comme l'*Oresteia*, *À Colone*, *Les Bacchantes* d'Euripide, où le thème et le contenu de la musique coïncident naturellement, *Aïs* est l'unique cas où le texte mis en musique est utilisé de manière purement sémantique. Les passages chantés, indépendamment de la distanciation créée par le fait qu'ils sont prononcés en grec ancien et chantés dans des registres tantôt très graves, tantôt très aigus, sont censés être transmis et compris (au moins dans l'idéal) – sinon ils n'auraient pas été sélectionnés et combinés avec autant de soin. Ceci est souligné par le fait que chaque extrait est abordé différemment d'un point de vue musical, qu'il s'agisse d'un épisode de l'*Odyssée*, des vers de Sappho ou de la mort de Patrocle.

Nekuia

Le chant XI de l'Odyssée, dont Xenakis extrait quelques vers pour *Aïs*, s'intitule « nekuia » (νέκυια) car Ulysse, dirigé par Circé, effectue cet ancien rituel d'appel et de conversation avec les morts afin de connaître son avenir et d'apprendre comment retourner à Ithaque. Il creuse une fosse dans le sol et y sacrifie des agneaux pour que les morts boivent leur sang : condition nécessaire pour qu'ils puissent le reconnaître et l'aider.

Presque immédiatement après la composition d'*Aïs*, Xenakis écrit une œuvre de grande envergure pour chœur et orchestre qu'il nomme *Nekuia*. Les chanteurs chantent cette fois-ci des phonèmes dépourvus de sens (ce qui élargit le fossé entre morts et vivants) à l'exception de quelques phrases fragmentées que Xenakis met dans leur bouche, bien que celles-ci ne soient pas perceptibles par l'auditeur.

Certaines autres phrases (en allemand) sont tirées du roman *Siebenkäs*, une lecture de jeunesse de Xenakis, écrite par Jean Paul, écrivain de la fin du XVIII[e] siècle, relativement oublié aujourd'hui. Le héros du livre a une vision d'Apocalypse. Les morts ressuscités se relèvent de la tombe, tandis que le Christ mort conclut que Dieu n'existe pas pour se tourner ensuite vers la déesse Tyché (« Fortune ») et lui demander si elle sait quand la Fin viendra : « Quand passeras-tu comme un ouragan, dans un tourbillon neigeux d'étoiles […] et quand la rosée scintillante des astres cesse de briller ? » De ces questions, Xenakis extrait les phrases « ouragan », « tourbillon neigeux d'étoiles » et « la rosée scintillante

7. Sappho, fragment 97 (Diehl) : « κατθάνην δ' ἰμερός τις {ἔχει με καὶ} λωτίνοις δροσόεντας {ὄ}χ{θ}οις ἴδην Ἀχέρ{οντος} ».

8. « Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno », dans Enzo Restagno (dir.), *Xenakis*, Turin, EDT/Musica, 1988, p. 11 ; Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996, p. 14.

9. Martine Cadieu, *À l'écoute des compositeurs : entretiens, 1961-1974*, Paris, Minerve, 1992, p. 146-47.

10. « Un'autobiografia dell'autore… », dans E. Restagno (dir.), *Xenakis*, *op. cit.*, p. 58-59 ; B. A. Varga, *Conversations…*, *op. cit.*, p. 162-63. Il s'agit probablement du puffin de Scopoli (*Calonectris diomedea*) ou du puffin de Méditerranée (*Puffinus yelkouan*), qui deviennent bruyants sur les lieux de nidification, poussant des cris plaintifs sonores ressemblant à des lamentations.

des astres cesse de briller[11] ». Les autres phrases utilisées dans l'œuvre sont tirées du roman Écoute, de son épouse Françoise Xenakis : « le vent qui décoiffe les morts, casques roulés au loin », « ventre ouvert », « corolle étalée ». Du fait du démantèlement de la syntaxe, la projection de ces phrases-images dans l'œuvre intensifie leur caractère fragmenté. Le compositeur s'exprime sur ses choix : « Ces textes sont remarquables par la force de leurs mots qui expriment implicitement le même désarroi, éternel, devant la mort et la vie, chanté par eux de façons si différentes faisant aussi écho aux préoccupations de leurs temps propres[12] ».

Après avoir donc visité Homère et Sappho avec *Aïs*, dans *Nekuia* on trouve des phrases cosmogoniques, empreintes d'une solitude métaphysique, avec l'image des soldats tués. Ceci sur une musique d'un grand lyrisme, d'un ton solennel, quasi religieux.

Pour la paix

La même année, en 1981, Xenakis écrit *Pour la paix*, qu'on pourrait décrire comme un « drame radiophonique » (*Hörspiel*), pour quatre comédiens / récitants, chœur mixte et sons créés avec l'UPIC. Encore une œuvre inouïe et une forme originale kaléidoscopique, avec son texte constitué de longs passages des romans de Françoise Xenakis *Écoute* et *Et alors les morts pleureront* (y compris certaines phrases déjà utilisées dans *Nekuia*), qui sont récités par les comédiens. Ces fragments textuels sont interrompus ou superposés par de nombreuses et brèves interventions sonores de l'UPIC, ainsi que par les commentaires du chœur (qui chante parfois des phrases tirées des mêmes extraits), à l'instar du chœur de la tragédie grecque. À propos de l'œuvre, le compositeur écrit :

> *L'humain est un prisonnier inconscient des idéologies et des croyances de la société et de l'État qui l'emploient tel un pion aveuglé, dans leurs machineries souvent destructrices de vies et de destinées.*

La nostalgie de deux amis d'enfance pris comme soldats dans deux camps ennemis. Tellement peu de chose, face aux atrocités des guerres incessantes, de leurs souffrances pour rien. Mais les soupirs de leur mémoire ne les empêchent pas de courir à leur mort[13].

Alors qu'*Aïs* est la première œuvre de Xenakis avec une intention sémantique, avec *Pour la paix* le compositeur propose pour la première fois un « livret » narratif que l'auditeur puisse suivre, malgré l'écriture elliptique de Françoise Xenakis, qui allie délicatesse poétique et cruauté. Le thème et l'intrigue de *Pour la paix* fonctionnent naturellement comme un récit intérieur, parallèle, des événements de jeunesse de Xenakis, de sa propre expérience de mort imminente par un obus anglais le 1er janvier 1945 et de sa blessure qui a laissé une cicatrice ineffaçable sur son visage. Il s'agit de la gestion de sa mémoire : en scellant son souvenir, il espère la rédemption. Dans l'œuvre, cependant, les deux amis sont tués par une explosion de grenade. En 1980, se rappelant les années de sa fuite en France et du début de sa carrière, le compositeur raconte à Bálint András Varga :

> *Pendant des années j'étais tourmenté par la culpabilité d'avoir quitté le pays pour lequel j'avais combattu. J'ai abandonné mes amis – certains étaient en prison, d'autres étaient morts, certains avaient réussi à s'évader.*

Je sentais que j'étais endetté envers eux et que je devais rembourser cette dette.

Je sentais que j'avais une mission. Il fallait que je fasse quelque chose d'important afin de regagner le droit de vivre. Il ne s'agissait pas seulement de musique – mais de quelque chose de bien plus essentiel[14].

En 1989, dans un autre entretien avec Varga, quand le journaliste lui demande s'il y a une raison particulière pour laquelle le thème de la mort est central dans ces œuvres,

11. Xenakis s'était précédemment référé au sous-chapitre « Discours du Christ mort », d'où proviennent ces phrases : il en a inséré des extraits dans les textes composant le programme de *Diatope* (1978), mais pas les phrases citées ci-dessus.

12. Iannis Xenakis, *Nekuia*, préface de la partition, Paris, Salabert, 1982.

13. Archives Iannis Xenakis, OM 26-4. Cf. Makis Solomos, « L'équilibre fragile de *Pour la paix* », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électro-acoustique / The Electroacoustic Music*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2015, p. 134, où Solomos propose une version légèrement différente de ce texte.

14. B. A. Varga, *Conversations…*, *op. cit.*, p. 47.

Xenakis répond : « C'était une période où le sujet de la mort était plus présent qu'à d'autres moments[15] ». Effectivement, il était déjà présent en 1976 dans des œuvres comme *Khoaï* (« Libations »), *Dmaathen* (« Ils étaient écrasés ») et *La Légende d'Eer*. Le compositeur est, de son propre aveu, un homme introverti, « secret », comme il se décrit en plaisantant dans sa correspondance grecque avec ses amis. Il évite de faire des révélations sur sa vie personnelle et il cache à Varga qu'entre 1975 et 1984 il a perdu successivement son père et ses deux frères.

Les frères Xenakis

Xenakis retourne en Grèce, pour la première fois après vingt-sept ans d'absence, le 7 novembre 1974. Son père, Clearchos Xenakis, l'attend à l'aéroport, et dit qu'il avait perdu tout espoir que ce retour se réalise. Quelques mois plus tard, fin mars 1975, après un repas de famille où les trois frères et leurs familles se réunissent pour la première fois, Clearchos Xenakis décède, à l'âge de 94 ans[16].

Jason Xenakis, le deuxième fils de Clearchos, le personnage le plus « légendaire » de la fratrie, puisqu'il a été le moins étudié jusqu'à présent, survit exclusivement dans la mémoire de ses proches et de ses élèves. Après la guerre il part aux États-Unis, où il étudie puis enseigne la philosophie à l'université. Il rejoint le mouvement hippie et il retourne à Athènes en 1973 pour enseigner au Deree College. Spécialiste de Platon, des cyniques et du stoïcisme, il publie en 1969, en anglais, la monographie *Epictetus. Philosopher-Therapist*. Après plusieurs tentatives de suicide, Jason Xenakis finit par se donner la mort au début de 1977.

Cosmas Xenakis, le troisième fils, architecte et peintre reconnu, fut l'élève de Yannis Tsarouchis. Il collabore avec le compositeur Jani Christou pour la présentation de l'œuvre de ce dernier, *Épicycle*, en 1968, et participe activement avec son *Polytechno I* (happening multimédia avec la contribution du compositeur Théodore Antoniou) à la « IVe Semaine grecque de musique contemporaine » en 1971, contribuant ainsi à l'essor de la scène musicale nationale. Victime de problèmes cardiaques en 1982, il décède subitement d'un accident vasculaire cérébral en 1984[17].

Les trois frères semblent avoir été très proches et profondément liés (par-delà les apparences[18]), et leurs personnalités paraissent assez similaires. Iannis Xenakis, doté d'une solide formation en philosophie, devient compositeur et architecte. Jason devient professeur de philosophie grecque et Cosmas, architecte et peintre, est également actif dans le domaine de la musique. Les parcours des trois frères évoquent finalement un même type d'individu.

Lichens 1 et *Ata*

Au fil des années 1980, Xenakis écrit des œuvres de plus en plus sombres, faisant référence aux notions de destruction et de punition, choisissant des titres inspirés des lectures de sa jeunesse. En 1983 il écrit *Lichens 1*. Le titre, au premier degré, renvoie aux organismes symbiotiques qu'on trouve sur les arbres et les rochers, les lichens. Quand on connaît l'amour du compositeur pour la nature, on a tendance à classer l'œuvre dans les pièces « physiographiques » de Xenakis, dans le sens où elles s'inspirent de l'environnement naturel.

Il n'y a pourtant aucune preuve à cela. Au contraire, l'impression de chaos et d'agitation créée par sa musique montre que le titre est symbolique. Dans l'Antiquité grecque, le mot « λιχήν » (dont la translittération est « lichen ») était souvent utilisé par les poètes au sens figuré pour désigner le fléau, l'épidémie. Dans l'*Orestie* d'Eschyle, il n'est mentionné que deux fois : d'abord par Oreste qui dit qu'il doit se venger et tuer sa mère sur les ordres d'Apollon, sans quoi le dieu enverra « des *chancres* [λιχῆνας] qui dévoreront la nature primaire de la chair[19] », puis par les Érinyes qui, se sentant lésées par l'acquittement d'Oreste devant l'Aréopage, menacent « d'abattre sur les plantes et les

15. *Ibid.*, p. 166.

16. Mâkhi Xenakis, *Iannis Xenakis. Un père bouleversant*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 37.

17. Entretiens avec Photini et Dimitris Xenakis, les enfants de Cosmas Xenakis, juillet 2014.

18. Entretien avec Ariane Xenakis, épouse de Cosmas Xenakis, juillet 2014.

19. Eschyle, *Les Choéphores*, v. 282 : « λιχῆνας ἐξέσθοντας ἀρχαίαν φύσιν ».

enfants une *brûlure* [λιχήν] qui recouvrirait le pays de taches mortelles[20] ».

Il est remarquable qu'Eschyle applique le même mot pour signifier la punition imminente, soulignant ainsi l'inévitabilité du Destin, et le conflit sans issue qui traversent l'*Orestie*, entre les anciennes et les nouvelles lois. Quelle que soit la tournure des événements, le prix à payer reste inchangé.

Après *Lichens 1* arrive, en 1987, *Ata*. Outre la référence évidente à Até, la déesse de la discorde et de la confusion, qui, comme Homère lui-même en précise l'étymologie, « les aveugle tous » (πάντας ἀᾶται[21]), la forme dorique du mot « ata » (ἄτα) évoque une autre condition, courante dans la tragédie et principalement l'*Orestie* d'Eschyle, qui signifie la catastrophe, le désastre commandé par les dieux. Le titre est donc encore une fois évocateur du caractère tragique de l'œuvre.

Knephas

Dans le même temps, le compositeur fait face à d'autres pertes inattendues : en 1987, son ami le compositeur Morton Feldman meurt d'un cancer, ce qui le bouleverse profondément[22]. Le 22 mars 1990, il perd son ami de près de quarante ans, le musicologue Maurice Fleuret, mort du SIDA. La relation entre les deux hommes a été longue et féconde. Fleuret et Xenakis se connaissaient depuis l'époque où ils avaient été étudiants d'Olivier Messiaen au début des années 1950. Défenseur de la musique contemporaine, Fleuret était un critique musical réputé et un organisateur de festivals importants tels que les « Journées de musique contemporaine de Paris », où ont été présentées, entre autres, des œuvres de Xenakis. Il avait aussi organisé le « Festival Xenakis de Bonn » en 1974, où avaient été données *Antikhthon* (1971) et *Gmeeoorh* (1974). Par ailleurs, ses textes sur Xenakis sont si pertinents et lucides que le compositeur en inclut parfois des extraits dans l'édition de ses partitions[23]. En 1981, Fleuret publie également un volume d'hommage à Xenakis, qui comporte des textes écrits par ses collaborateurs proches et de nombreux interprètes de ses œuvres[24]. De 1981 à 1986, Fleuret est Directeur de la musique et de la danse au Ministère de la culture sous l'ère Jack Lang, contribuant à la création de la Fête de la musique (où l'œuvre *Chant des soleils* est créée en 1983) et du festival Musica (où *Keren* est créé en 1986 et *Oresteia* est présentée en 1987). Enfin, Fleuret s'intéresse très tôt à l'ethnomusicologie et effectue plusieurs voyages en Extrême-Orient et en Afrique à cette fin, collectant des instruments et d'autres artefacts culturels. Il organise le voyage de Xenakis avec Tōru Takemitsu, Betsy Jolas et Marie-Françoise Bucquet en Indonésie en 1972, qui a été si important pour le compositeur. C'est également à partir de son propre *kecapi siter*, un instrument à vingt cordes de Java, qui, selon Xenakis, « est un succédané remarquable de la lyre antique », que le compositeur conçoit la partie de psaltérion dans *Kassandra* pour baryton, psaltérion et percussion[25].

Dès qu'il apprend la mort de son ami, Xenakis se précipite dans son atelier et compose en quelques jours *Knephas*, pour chœur mixte[26], exclusivement avec des phonèmes de sa propre invention. *Knephas* (κνέφας) : encore un mot homérique, qui revient souvent dans la phrase « quand le soleil se couche et arrivent *les ténèbres* [*knephas*] sacrées[27] ». Le compositeur écrit :

> *Le titre signifie « obscurité » et se réfère aux sombres pensées occasionnées par la mort dramatique et imprévue du musicologue, et*

20. Eschyle, *Les Euménides*, v. 784-787 et 814-817 : « […] ἐκ δὲ τοῦ / λιχὴν ἄφυλλος, ἄτεκνος, ἰὼ δίκα, / πέδον ἐπισύμενος βροτοφθόρους κηλῖδας ἐν χώρᾳ βαλεῖ ».

21. Par exemple *Iliade*, XIX, v. 91.

22. Bruno Serrou, *Iannis Xenakis, l'homme des défis. Entretiens avec Bruno Serrou*, Paris, CIG'ART/Jobert, 2003, p. 84.

23. Par exemple, voir la préface de la partition de *Synaphai*, Paris, Salabert, 1985. Cf. Maurice Fleuret, « Une musique différente » et « La jeunesse d'un exilé : Extrait d'une biographie inachevée » dans François-Bernard Mâche (dir.), *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 95-101 et 103-110.

24. Maurice Fleuret (dir.), *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981.

25. Iannis Xenakis, *Kassandra*, préface de la partition, Paris, Salabert, 1987.

26. Comme on peut le déduire de la partition manuscrite de *Knephas*, datée de « mars 1990 ».

27. Par exemple *Iliade*, XI, v. 209 : « δύη τ' ἠέλιος καὶ ἐπὶ κνέφας ἱερὸν ἔλθῃ ».

ami personnel, Maurice Fleuret. Il est parti trop tôt, lui. Tellement rayonnant, il a laissé ses amis dans une tristesse profonde. Nous lui aurions plutôt donné notre vie pour qu'il puisse revenir au soleil et continuer sa magnifique ascension si cruellement interrompue.

Adieu Maurice, je te conserverai toujours dans mon cœur[28].

Entre les deux décès de Feldman et de Fleuret, Xenakis à son tour connaît de graves problèmes cardiaques, et, finalement, en décembre 1989, il subit un quadruple pontage. Pendant son séjour à l'hôpital, doutant qu'il en sorte vivant, il appelait constamment sa collaboratrice, Sharon Kanach, lui donnant des consignes et des instructions afin qu'elle termine la réédition augmentée de son livre *Formalized Music* en anglais[29] ; celui-ci a été publié en 1992[30]. Selon le témoignage de Françoise Xenakis, dès lors, le compositeur ne sera plus jamais le même, sa santé se détériorant progressivement[31]. Si jusque-là il rendait hommage à ses morts et revisitait le passé, à partir de ce moment il écrit une série d'œuvres (comme *Paille in the Wind*, *Dämmerschein*, *Ioolkos*, *Sea-Change* et finalement, *O-mega*) qui pourraient s'apparenter à la prémonition de sa propre mort en 2001.

28. Iannis Xenakis, *Knephas*, préface de la partition, Paris, Salabert, 1993.

29. Souvenirs de Sharon Kanach, transmis à l'auteur oralement.

30. Iannis Xenakis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Sharon Kanach (éd.), Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press, 1992.

31. Françoise Xenakis, *Regarde, nos chemins se sont fermés*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 95-99.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages monographiques

Æschylus, *Tragœdiæ*, Denys Page (éd.), Oxford, Oxford University Press (coll. « Oxford Classical Texts »), 1972.

Cadieu, Martine, *À l'écoute des compositeurs : entretiens, 1961-1974*, Paris, Minerve, 1992.

Homer, *Iliad*, D. B. Monro et T. W. Allen (éd.), Oxford, Oxford University Press (coll. « Oxford Classical Texts »), 1920.

—, *Odyssey*, D. B. Monro et T. W. Allen (éd.), Oxford, Oxford University Press (coll. « Oxford Classical Texts »), 1920.

Richter, Jean Paul, *Flower, Fruit, and Thorn Pieces; Or, the Wedded Life, Death, and Marriage of Firmian Stanislaus Siebenkæs, Parish Advocate in the Burgh of Kuhschnappel (A Genuine Thorn Piece)* [1797], Alexander Ewing (trad.), Londres, George Bell and Sons, 1895.

Serrou, Bruno, *Iannis Xenakis, l'homme des défis. Entretiens avec Bruno Serrou*, Paris, CIG'ART/Jobert, 2003.

Varga, Bálint András, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996.

Xenakis, Françoise, *Écoute*, Paris, Gallimard, 1972.

—, *Et alors les morts pleureront*, Paris, Gallimard, 1974.

—, *Regarde, nos chemins se sont fermés*, Paris, Albin Michel, 2002.

Xenakis, Iannis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Sharon Kanach (éd.), Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press, 1992.

Xenakis, Jason, *Epictetus. Philosopher-Therapist*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1969.

Xenakis, Mâkhi, *Iannis Xenakis. Un père bouleversant*, Arles, Actes Sud, 2015.

Chapitre issu d'un ouvrage monographique

Restagno, Enzo, « Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno », dans Enzo Restagno (dir.), *Xenakis*, Turin, EDT/Musica, 1988, p. 3-70.

Ouvrages collectifs

Diehl, Ernst (éd.), *Anthologia lyrica græca*, Leipzig, Teubner, 1925.

Fleuret, Maurice (dir.), *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981

Mâche, François-Bernard (dir.), *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002.

Solomos, Makis (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique / The Electroacoustic Music*, Paris, L'Harmattan (coll. « Musique-Philosophie »), 2015.

Partitions

Xenakis, Iannis, *Aïs*, Paris, Salabert, 1982.

—, *Nekuia*, Paris, Salabert, 1982.

—, *Synaphai*, Paris, Salabert, 1985.

—, *Kassandra*, Paris, Salabert, 1987.

—, *Knephas*, Paris, Salabert, 1993.

Xenakis et la nature : des sciences de la nature à une musique environnementale [1] ?

Makis Solomos

Dans un texte autobiographique où il évoque les moments qu'il a passés à Athènes avant la Seconde guerre mondiale, Xenakis écrit :

> *Dans ma jeunesse, je me destinais à l'archéologie, sans doute parce que je vivais plongé dans la littérature antique […]. Parallèlement, je m'intéressais beaucoup aux mathématiques et aux sciences, en particulier à l'astronomie […]. Et j'aimais infiniment la nature. J'allais à bicyclette à Marathon. À l'endroit supposé de la bataille, il y avait un tumulus avec un bas-relief d'Aristoclès, et là je restais longtemps à m'imprégner des bruits de la nature, des cigales, de la mer. Avant d'avoir lu Debussy, qui parle si bien du vent, Debussy que j'ai entendu beaucoup plus tard, j'avais déjà ressenti les mêmes impressions que lui* [2].

À maints égards en effet, la nature est très importante dans l'œuvre musicale comme dans la pensée théorique de Xenakis, et son amour pour elle va de pair avec son intérêt pour les sciences. Dans ce qui suit, je vais tenter de cerner le rôle que la nature joue chez lui en distinguant trois niveaux.

Sciences de la nature

La référence à la nature s'opère souvent chez lui avec les notions de *modèle* et de modélisation, lesquelles convoquent les sciences. En effet, Xenakis récuse le naturalisme classique ; par exemple, commentant le spectacle visuel de son *Polytope de Cluny* où, dans le spectacle lumineux fait de centaines de spots, on croyait parfois voir des ciels étoilés, il écrit qu'il ne cherche pas à « reconstituer la nature. Le ciel étoilé, finalement, est bien plus beau que mes nébuleuses de flashes [3] » ; et il insiste sur la dimension abstraite au détriment de l'esthétique de la représentation. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la reproduction d'un phénomène naturel en tant que tel, mais le *transfert* vers la musique des *lois* qui constituent ce phénomène naturel.

C'est ce qui lui a permis, à ses débuts, d'introduire le calcul des probabilités en musique pour composer des masses sonores. Sur ce point, lisons le célèbre passage repris dans son livre *Musiques formelles* qui établit des rapprochements inattendus entre des manifestations qu'il a vécues durant la Seconde guerre mondiale (et durant la guerre civile grecque) *et* des chants de cigale ou des sons de pluie :

> *Tout le monde a observé les phénomènes sonores d'une grande foule politisée de dizaines ou de centaines de milliers de personnes. Le fleuve humain scande un mot d'ordre en rythme unanime. Puis un autre mot d'ordre est lancé en tête de la manifestation et se propage à la queue en remplaçant le premier. Une onde de transition part ainsi de la tête à la queue.*

1. Une autre version de ce texte a donné lieu à une communication au colloque « Iannis Xenakis entre les mondes », organisé par Séverine Bridoux-Michel (Dunkerque, Learning center-Halle aux sucres, février 2019). La version définitive paraîtra dans un livre que prépare l'auteur sur l'écologie du son et de la musique.

2. Iannis Xenakis, (sans titre), dans Gérard Montassier (dir.), *Le Fait culturel*, Paris, Fayard, 1980, repris sous le titre « Esquisse autobiographique », dans Sharon Kanach (éd.), *Musique de l'architecture. Iannis Xenakis*, Marseille, Parenthèse, 2006, p. 17.

3. Iannis Xenakis, « Polytopes », dans *Festival d'automne à Paris 1972-1982*, Paris, Temps actuels, 1982.

La clameur emplit la ville, la force inhibitrice de la voix et du rythme est culminante. C'est un événement hautement puissant et beau dans sa férocité. Puis le choc des manifestants et de l'ennemi se produit. Le rythme parfait du dernier mot d'ordre se rompt en un amas énorme de cris chaotiques qui, lui aussi, se propage à la queue. Imaginons de plus des crépitements de dizaines de mitrailleuses et les sifflements des balles qui ajoutent leur ponctuation à ce désordre total. Puis, rapidement, la foule est dispersée et, à l'enfer sonore et visuel, succède un calme détonant, plein de désespoir, de mort et de poussière. Les lois statistiques de ces événements vidés de leur contenu politique ou moral sont celles des cigales ou de la pluie. Ce sont des lois du passage de l'ordre parfait au désordre total d'une manière continue ou explosive. Ce sont des lois stochastiques[4].

Les manifestations décrites sont celles contre les Allemands puis les Britanniques (notamment lors des événements de décembre 1944, qui marquent le début de la guerre civile grecque), dans lesquelles Xenakis a failli laisser sa vie — nombre de ses camarades y ont laissé la leur ; elles ont eu lieu très peu de temps avant les combats d'où date sa blessure et où il a lui-même failli mourir. Il est certain que la comparaison qu'il propose – une comparaison étonnante où il « naturalise » ces phénomènes de foule et de combats – lui a permis de survivre psychologiquement et de rebondir dans le monde de la création artistique ; on pourrait, en un sens, parler de « sublimation ». C'est probablement le rôle joué, dans son itinéraire, par l'abstraction qu'offrent les sciences.

Les lois (les modèles) que transfère Xenakis en musique sont donc directement empruntées aux sciences. L'idée qui préside à ces transferts est que ces lois sont universelles et situées en deçà de la différence entre culture et nature. Xenakis note : « Ma conviction est que nous atteignons l'universel non à travers la religion, l'émotion, la tradition, mais à travers les sciences de la nature[5] ».

Sciences *de la nature* : il est en effet intéressant de constater que les modèles scientifiques convoqués par Xenakis renvoient souvent à la physique, la biologie, la chimie… Bien entendu, il fait usage également de modèles mathématiques, comme les probabilités, la logique symbolique, la théorie des groupes…, modèles avec lesquels il cherche tout autant l'universalité.

Avec ces modèles mathématiques, il s'efforce, pourrions-nous dire, de *fonder* la musique ou, selon l'expression employée par lui-même, de la « formaliser » : tel est l'objectif qui domine son ouvrage théorique le plus développé, *Musiques formelles*[6], dont la publication américaine, *Formalized Music*[7], augmentée par des articles ultérieurs, a largement circulé. Si, du fait de ces écrits, domine l'idée que la référence de Xenakis aux sciences renvoie majoritairement aux mathématiques, les sciences de la nature sont tout autant, sinon plus, présentes dans ses transferts de modèle.

Avec les sciences de la nature, Xenakis cherche en quelque sorte à *naturaliser* la musique. Pour simplifier, on dira que le modèle directement mathématique cherche à (re)construire la réalité – c'est le sens de l'expression « fondements » –, à mettre en évidence (inventer) *ce qui est*. Par contre, le modèle physique part de la réalité, de *ce qui apparaît* – c'est-à-dire, en définitive, de la *physis*, de la nature dans son sens étymologique[8]. Il faut bien entendu souligner que la distinction entre modèles mathématiques et modèles renvoyant aux sciences de la nature n'est pas toujours opératoire, car l'outil mathématique est omniprésent.

C'est ainsi que, dans ses œuvres de jeunesse, où il emploie régulièrement la série de Fibonacci (règle d'or), Xenakis renvoie – comme le faisait déjà Bartók et sans doute sous l'influence du Modulor de Le Corbusier,

4. Iannis Xenakis, « La musique stochastique : éléments sur les procédés probabilistes de composition musicale », *Revue d'esthétique*, 14, nº 4-5, 1961, repris dans Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, *Revue musicale*, nº 253-254, 1963, p. 19.

5. Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996, p. 3.

6. I. Xenakis, *Musiques formelles*, *op. cit.*

7. Iannis Xenakis, *Formalized Music*, Christopher Butchers, G. H. Hopkins, John Challifour (trad.), Bloomington, University Press, 1971 ; nouvelle édition augmentée : *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Sharon Kanach (éd.), Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press, 1992.

8. Cf. Makis Solomos, « Xenakis et la nature ? Entre les mathématiques et les sciences de la nature », *Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici*, 1, 2004, p. 133-146.

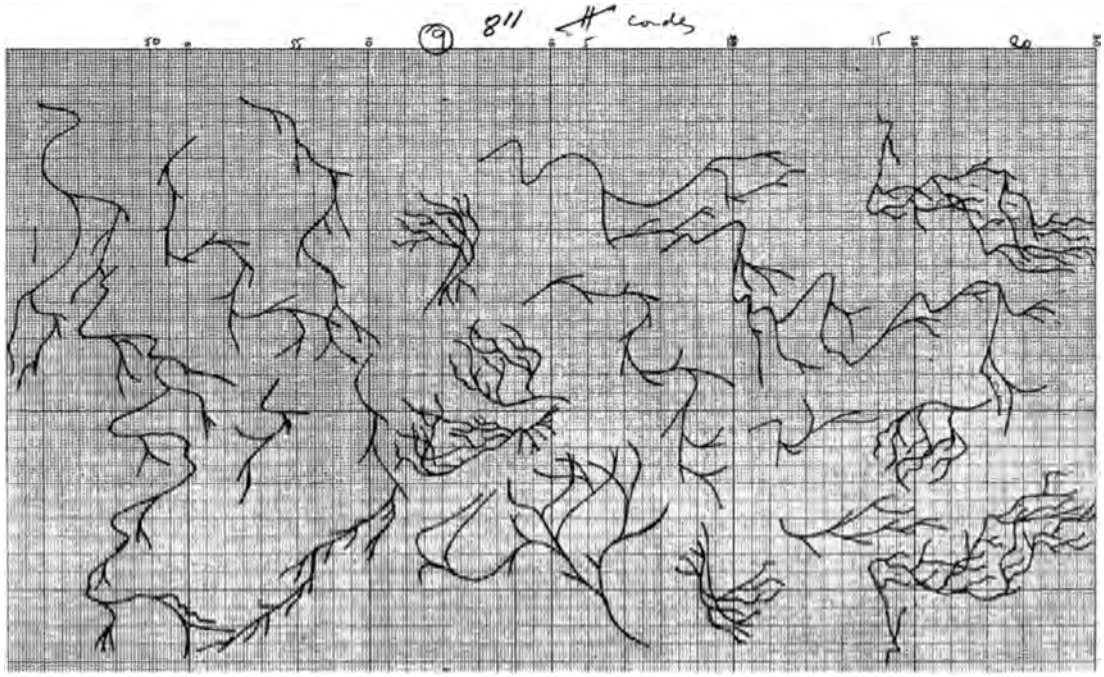


Figure 1.
Iannis Xenakis,
Erikhthon,
mes. 262-281.
Graphique du compositeur ©Archives famille Xenakis

pour lequel il travaillait à l'époque –, aux lois biologiques de la croissance et aux proportions du corps. Lisons la notice du *Sacrifice* (1953) :

> *La règle d'or est une des lois biologiques de croissance. On la retrouve dans les proportions du corps humain. […] Or les durées musicales sont créées par des décharges musculaires qui actionnent les membres humains. Il est évident que les mouvements de ces membres ont tendance à se produire en des temps proportionnels aux dimensions de ces membres. D'où la conséquence : les durées qui sont en rapport avec le nombre d'or sont plus naturelles pour les mouvements du corps humain*[9].

Les probabilités, autre exemple, si elles relèvent également des mathématiques, sont, chez lui, l'exemple type d'un modèle puisé dans les sciences de la nature. Dans un petit article de 1958, il utilise l'expression « parabole des gaz » :

> *Regardons les volutes d'une fumée de cigarette dans une pièce calme. Nous savons que la fumée est composée de molécules et leurs mouvements désordonnés suivent statistiquement des règles qui nous sont sensibilisés comme des volumes ou des surfaces mouvantes terriblement mobiles et riches. […] Identifions les sons ponctuels, par exemple : pizz., aux molécules ; nous obtenons une transformation homomorphe du domaine physique au domaine sonore. Le mouvement individuel des sons ne compte plus. L'effet massal et son évolution prennent tout un sens nouveau, le seul valable*[10].

Un autre modèle renvoyant aux sciences de la nature, que Xenakis utilise abondamment dans les années 1970, est le mouvement brownien. Le modèle est certes mathématique, mais il doit son nom au botaniste Robert Brown. Avec ce modèle, le compositeur invente des courbes mélodiques originales, tout en glissements continus irréguliers. Par ailleurs, ce modèle, utilisé lors sa première tentative de produire une synthèse stochastique du son (à la fin des années 1960) sera à l'origine du programme GENDYN (Génération Dynamique) élaboré à la fin des années 1980[11]. On pourrait également

9. Iannis Xenakis, *Le Sacrifice*, introduction de la partition, Paris, Salabert, 1953.

10. Iannis Xenakis, « Les trois paraboles », 1958 ; repris dans Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, p. 18-19.

11. Cf. Makis Solomos, « The Unity of Xenakis' Instrumental and Electroacoustic Music. The Case of "Brownian movements" », *Perspectives of New Music*, 39, 2001/1, p. 244-254.

évoquer les « arborescences » xenakiennes, qui renvoient à cette vision « naturaliste » au sens de la « naturalisation » opérée par les modèles issus des sciences de la nature : on connaît les graphiques utilisés par Xenakis pour composer les arborescences d'œuvres comme *Erikhthon* ou *Evryali*. La figure 1 donne le graphique avec lequel Xenakis compose des arborescences des cordes dans *Erikhthon*. (Dans le graphique, l'axe horizontal figure le temps, l'axe vertical les hauteurs, de la plus grave à la plus aiguë. Le compositeur transcrit ensuite ce graphique sur des portées)[12].

Citons enfin les automates cellulaires dont le compositeur se sert dans quelques œuvres des années 1980[13]. Pour citer le théoricien des automates cellulaires, Stephen Wolfram : « Les automates cellulaires constituent des modélisations mathématiques de systèmes naturels complexes contenant un nombre important de composants simples et identiques en interaction locale[14] ». En hydrodynamique, ils peuvent par exemple modéliser le comportement de fluides. Cette référence n'est pas anodine, car Xenakis dit : « Pour moi, le son est une sorte de fluide dans le temps[15] ». D'une manière générale, les automates cellulaires proposent des règles simples pour expliquer la complexité de la nature et du vivant, et notamment la capacité d'émergence de la complexité. Examinons les représentations graphiques de deux automates cellulaires (fig. 2) : pour prendre le titre d'une œuvre de Xenakis de 1983, nous pouvons très bien les imaginer comme des *lichens*[16].

Une nature chaotique et une esthétique dionysiaque

Il serait intéressant de qualifier la vision de la nature que nous offre Xenakis. On pourrait se centrer sur tous les aspects de sa musique – très nombreux – qui évoquent des tempêtes, des phénomènes sismiques, des cataclysmes naturels : « Quand j'ai composé *La Légende d'Eer*, je pensais à quelqu'un qui se trouverait au milieu de l'Océan. Tout autour de lui, les éléments […] se déchaînent[17] », nous dit-il à propos d'une de ses pièces électroacoustiques majeures. Il y a parfois une nature calme chez lui (cigales, grillons), mais, fort souvent, elle est *chaotique*.

Chaotique, d'abord, au sens antique du terme : la Grèce antique que Xenakis convoque n'est généralement pas la Grèce classique — la Grèce de l'harmonie et de la raison —, mais la Grèce archaïque, où dominent les combats des Dieux et des Titans ainsi qu'une nature orgiaque. Chaotique, ensuite, au sens de la science moderne : il y a une extraordinaire convergence entre l'imaginaire xenakien et la science moderne qui, à l'encontre de la pensée

12. Publié avec l'aimable autorisation de Mâkhi Xenakis.

13. Cf. Makis Solomos, « Cellular Automata in Xenakis's Music. Theory and Practice », dans Anastasia Georgaki, Makis Solomos (dir.), *Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis*, Athènes, Université d'Athènes, 2005, p. 120-137.

14. Stephen Wolfram, « Universality and Complexity in Cellular Automata », *Physica D*, nº 10, 1984.

15. B. A. Varga, *Conversations…*, *op. cit.*, p. 200.

16. S. Wolfram, « Universality and Complexity…», art. cit.

17. Iannis Xenakis dans Dominique Druhen, « Entretien avec Xenakis », pochette du CD *Iannis Xenakis 2* : *La légende d'Eer*, Auvidis, 1995, MO 782058.

Figure 2. Deux automates cellulaires.

classique, ne présente plus la nature comme un univers ordonné, déterministe, mécaniste, dont l'homme serait le centre. Je voudrais souligner cette convergence en plaçant côte à côte les conclusions du biologiste Jacques Monod, qui, dans un ouvrage célèbre des années 1970, *Le Hasard et la Nécessité*, parle de la rupture de l'« ancienne alliance » (entre l'homme et la nature, alliance qui caractérisait la science classique), et une notice de Xenakis pour *Terretektorh*, pièce spatialisée (plus de quatre-vingts musiciens sont disséminés dans le public) :

> *L'Homme enfin se réveille de son rêve millénaire pour découvrir sa totale solitude, son étrangeté radicale. Il sait maintenant que, comme un Tzigane, il est en marge de l'univers où il doit vivre. Univers sourd à sa musique, indifférent à ses espoirs comme à ses souffrances ou à ses crimes* [18].
>
> *L'auditeur sera […] soit perché sur le sommet d'une montagne au milieu d'une tempête l'envahissant de partout, soit sur un esquif frêle en pleine mer démontée, soit dans un univers pointilliste d'étincelles sonores, se mouvant en nuages compacts ou isolés* [19].

Dans cette nature déchaînée, non ordonnée et imprévisible, Xenakis, à travers sa musique, semble prendre un grand plaisir à se fondre. De ce fait, on pourrait qualifier son esthétique de *dionysiaque* : son propos serait une expression immédiate à travers la fusion avec la nature – bien entendu, nombreux sont également les aspects apolliniens dans son œuvre et sa pensée [20].

Ce niveau – la pensée dionysiaque – a sans doute caractérisé également l'homme Xenakis. Voici comment sa fille raconte un souvenir de vacances d'été en Corse (où Xenakis, Françoise Xenakis et leur fille passaient leurs vacances) :

> *L'orage éclate au milieu de la nuit. Bruit d'abord lointain du tonnerre. Nous sommes tous les trois dans la tente, nous comptons les secondes. Illumination de la toile par intermittence. Orange, noir, orange, noir. La pluie commence à entrer à l'intérieur. L'orage maintenant est sur nous. Percussions fracassantes. Mon père est comme fou, il doit sortir, il doit aller voir. Je le suis. Très vite, nous sommes trempés, il court vers le sommet de la montagne. Il m'a oubliée. Il court comme pour entrer à l'intérieur du ciel rempli d'éclairs et de sons* [21].

Une musique environnementale ?

Nous avons vu que Xenakis récuse l'esthétique de la représentation et souhaite partir des lois qui se trouvent derrière les phénomènes naturels plutôt que de ces derniers en tant que tels. Pourtant, dans la pratique, il semble mettre également en œuvre l'esthétique naturaliste et figuraliste, et c'est même l'une des raisons majeures du plaisir qu'on peut prendre à l'écouter.

De nombreux commentateurs ont mis en évidence cet aspect de son œuvre. Ainsi, dans les mesures 122-171 de *Pithoprakta* (cf. fig. 3), du fait de masses très denses à l'agitation microscopique intense, « on se croirait à la guerre au royaume des insectes. On entend un bourdonnement, un vrombissement, un murmure, transpercé de cris aigus [… dans] un intense mouvement à une échelle minuscule », nous dit Nouritza Matossian [22]. Autre exemple : évoquant probablement les glissandos qui surviennent dans *Diamorphoses*, Olivier Messiaen rend hommage à son ancien élève en écrivant que « ce sont de gigantesques toiles d'araignées dont les calculs préalables se muent en délices sonores de la plus intense poésie [23] ».

Nous pourrions continuer longuement de la sorte, des cigales et des grillons ponctuels de *Nuits* jusqu'à la totalité de cette toute petite, mais merveilleuse, pièce intitulée *Pour les baleines* – le manifeste écologique

18. Jacques Monod, *Le Hasard et la Nécessité*, Paris, Seuil, 1970, p. 216.

19. Iannis Xenakis, *Terretektorh*, pochette du disque Erato STU 70529, 1969.

20. Cf. Makis Solomos « De l'apollinien et du dionysiaque dans les écrits de Xenakis », dans Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione (dir.), *Formel/Informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 49-90.

21. Mâkhi Xenakis, *Laisser venir les fantômes*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 40.

22. Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard, 1981, p. 118.

23. Olivier Messiaen, « Préface », *Revue musicale*, nº 244, 1959, p. 5.

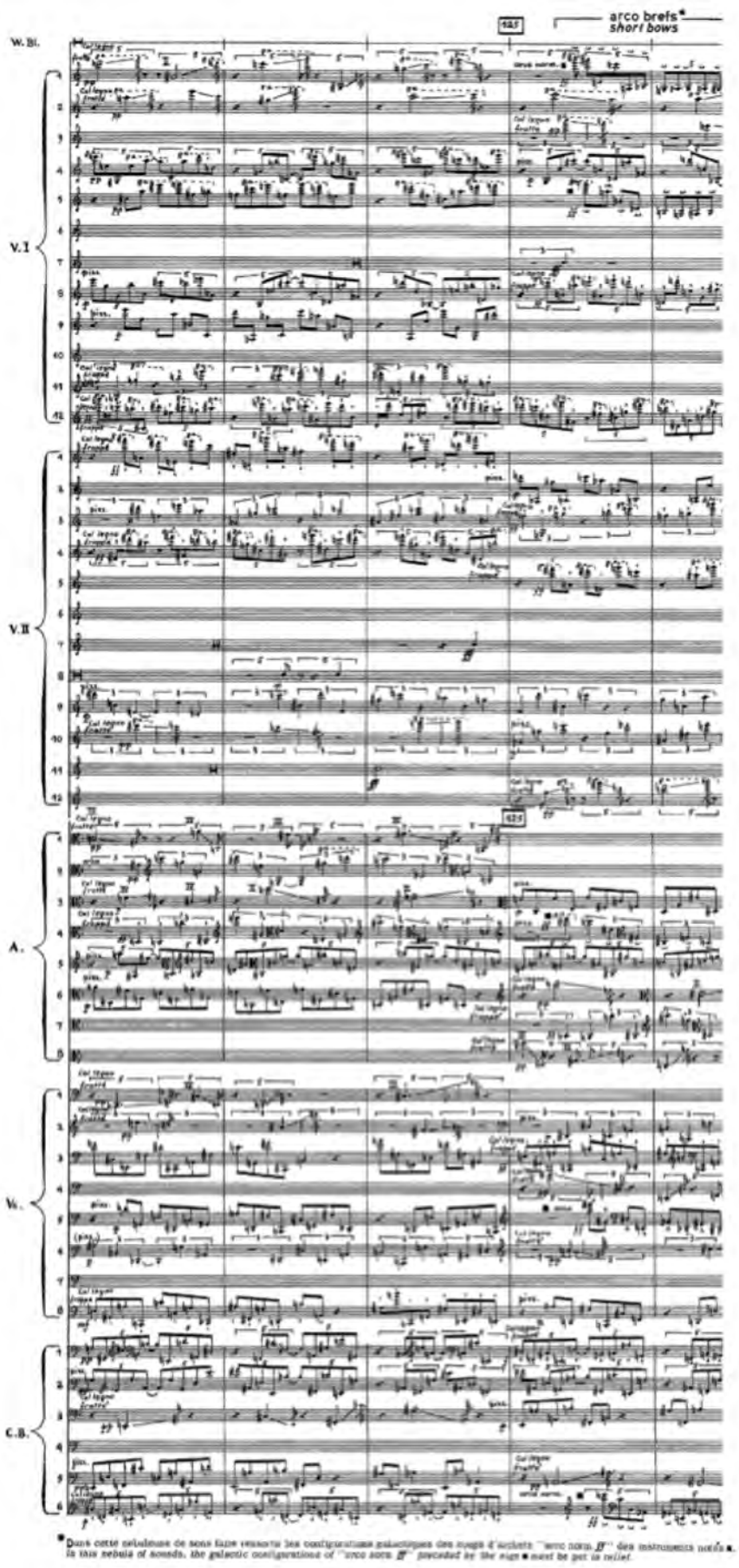



Figure 3.
Iannis Xenakis,
Pithoprakta,
mes. 122-125, Boosey and Hawkes, 1967.

de Xenakis[24] –, qui se sert de la sonorité par excellence xenakienne, le glissando, pour nous donner à entendre d'étranges grands cétacés. La terminologie adoptée par le compositeur va souvent dans le même sens : il suffira de penser aux « nuages » de sons avec lesquelles les probabilités ont fait leur entrée dans le monde de la musique ou encore aux – plus rares – « configurations galactiques » de *Pithoprakta* (cf. fig. 3). Enfin, concernant les spectacles visuels des polytopes, alors qu'il nous dit, comme nous l'avons vu, préférer l'abstraction, Xenakis n'hésite pas, dans ses esquisses, à donner des noms évocateurs aux configurations visuelles, tels que « lotus », « anémones », « galaxies », « araignées[25] ».

S'agit-il d'une contradiction entre théorie et pratique ou entre le Xenakis des sciences et le Xenakis poétique, inspiré par la nature ? Mais nous avons vu que, précisément, le compositeur met la nature au centre de son œuvre à travers la modélisation et, par conséquent, l'utilisation des sciences, notamment les sciences de la nature. La dimension en apparence figurative de son œuvre pourrait être appréhendée comme un niveau distinct, une couche supplémentaire confirmant son amour de la nature. Cependant, nous pourrions également envisager une autre interprétation : pour reprendre un débat déjà vieux pour les arts plastiques, nous pourrions dire que Xenakis fait en réalité éclater l'idée de représentation en insistant sur la *présentation*. Certains auditeurs ont une réaction pudique face aux œuvres de Xenakis, réaction qu'ils occultent en les décrétant simplistes parce qu'elles « évoqueraient » trop facilement des phénomènes naturels. Or, cette gêne provient précisément du fait que ceux-ci ne sont pas évoqués, figurés, représentés, mais que, d'une manière incongrue, ils ont, en quelque sorte, fait irruption dans la musique ! Dans ses écrits, Xenakis est clair sur ce point : il n'écrit pas qu'il a voulu « illustrer », « figurer », « représenter » ou « imiter » tel phénomène naturel, mais que, par exemple, ses masses *sont* des « nuages » de sons. Ses œuvres agissent en quelque sorte *immédiatement*, sans passer par la médiation que constituent le langage, la figuration, la codification : elles provoquent des chocs de nature physique. N'est-il pas possible d'écouter la fin de la *Légende d'Eer* (cf. fig. 4), comme si c'était l'un des enregistrements d'amphibiens dans l'Ontario (Canada) que l'on peut entendre sur le site internet de la British Library ?

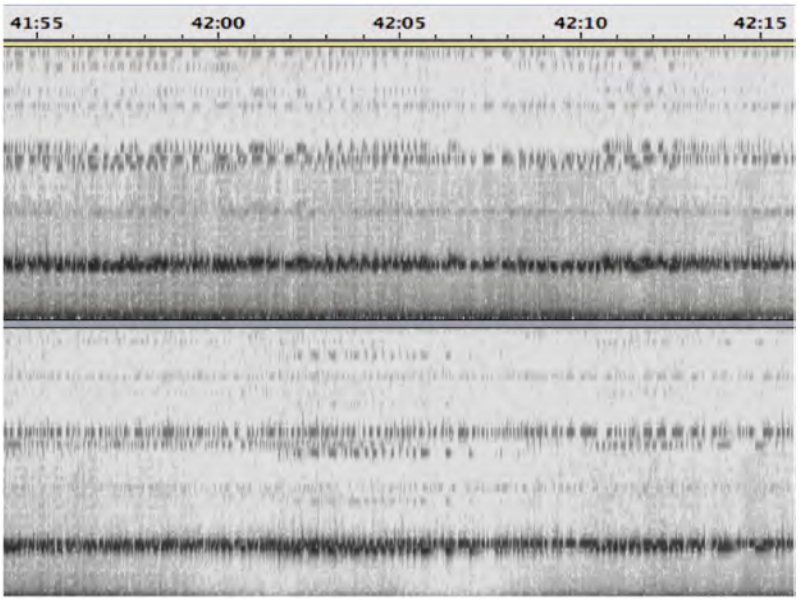


Figure 4.
La Légende d'Eer
(41'55''- 42'15''), sonagramme.

Plus généralement, on pourrait, sur ce point, classer Xenakis parmi les pionniers de la musique environnementale ou de la composition à base de paysages sonores[26]. Une œuvre comme *Diamorphoses* illustre parfaitement cette idée, de même qu'elle témoigne de son esthétique dionysiaque. Première œuvre électroacoustique – plus précisément, musique concrète – de Xenakis, cette pièce constitue en quelque sorte une étude de bruits. « J'étais très content de pouvoir utiliser, de nouveau dans *Diamorphoses*, des

24. « La pièce […] est une *signature-cri* contre la tuerie, le génocide scientifique de nos cousines, les baleines, perpétré par nous, "êtres supérieurs" ! […] La lutte pour le droit à la vie des baleines et des dauphins fait partie de la lutte pour les droits de l'homme, tellement piétinés un peu partout », écrit Xenakis dans la préface de la partition de *Pour les baleines*, Paris, Salabert, 1987.

25. Cf. Makis Solomos, « Le *Diatope* et *La Lé*gende d'*Eer* de Iannis Xenakis », dans Bruno Bossis, Anne Veitl, Marc Battier (dir.), *Musique, instruments, machines. Autour des musiques électroacoustiques*, Paris, Université Paris 4-MINT, 2006, p. 161-196.

26. Cf. Kostas Paparrigopoulos, « Sons désirables et sons indésirables : une dichotomie avec plusieurs extensions », dans Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon (dir.), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 47-54.

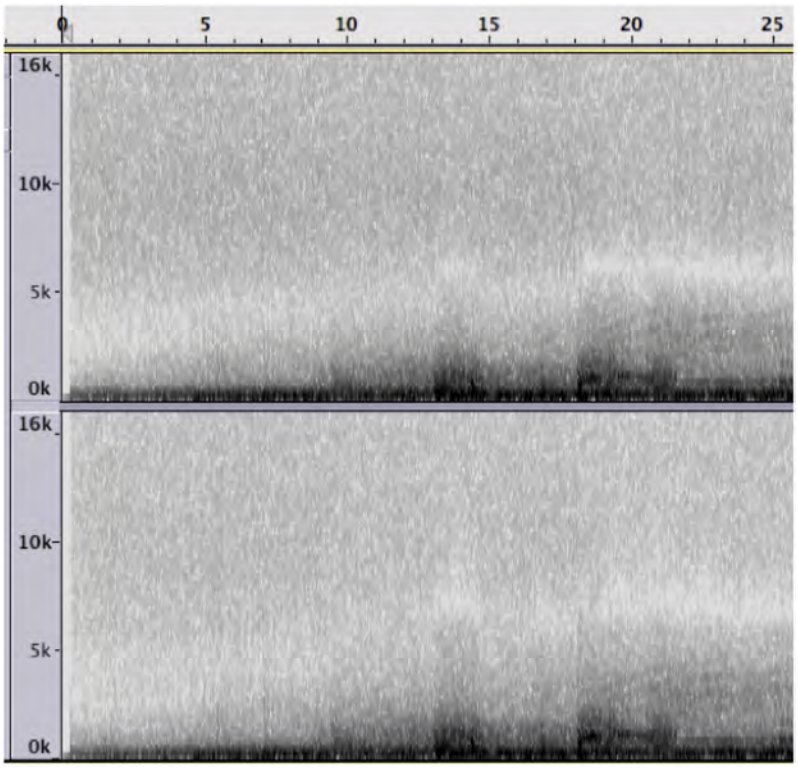


Figure 5. Diamorphoses, *0'00''-0'25'' : sonagramme commenté.*

bruits qui n'étaient pas considérés comme musicaux et que, je crois, personne n'avait utilisés de cette façon-là avant moi. Je prenais des chocs de bennes, des choses comme ça, des tremblements de terre enregistrés vite, et puis je les mettais ensemble pour essayer de comprendre aussi bien leur nature interne, par opposition ou par similitude, et de les faire évoluer, et faire passer de l'un à l'autre », nous dit le compositeur[27]. Dans ses esquisses, on trouve les noms d'une vingtaine de sons : avions, avion à réaction, tonnerre, chocs de benne, concasseurs, cailloux, explosions de bombes, perceuses, ionosphère, scie, vent, tremblement de terre, météore, coups de feu, coït, terre seule, bruit de fond, sifflement. Xenakis semble s'être servi d'enregistrements provenant de disques et/ou disponibles dans la sonothèque du GRM. Contrairement à ce qui se pratiquait à l'époque au GRM, on constatera qu'il s'agit de sons environnementaux et non de sons fabriqués en studio. Bien entendu, nous sommes dans les cadres de la musique concrète : dans la composition finale, les sons sont travaillés, transformés, montés, mixés… ; ce ne sont pas des paysages sonores. Il y a une autre différence majeure par rapport à l'esthétique dominante du GRM de l'époque. Xenakis met en œuvre une logique de la continuité : les sons se fondent les uns dans les autres. Enfin, dernière différence essentielle par rapport à la philosophie de Pierre Schaeffer : les sons de *Diamorphoses* ne sont pas des « objets sonores ». Pour le théoricien de la musique concrète, qui postulait la célèbre « écoute réduite », lors de la composition, les sons doivent subir des transformations les rendant abstraits et, notamment, non identifiables – on ne doit pas reconnaître leur origine. Chez Xenakis, c'est tout le contraire ; les sons sont reconnaissables et, plus encore, pour qu'on puisse *apprécier* la pièce, il faut qu'ils le soient : on doit clairement entendre le tremblement de terre (?) (mêlé à des avions ?) dans le tout début de la pièce, puis des sons de tremblement de terre (?) à partir de 9'', puis des décollages de jets à partir de 19'' (cf. fig. 5)[28].

Du continuum sonore et de la reconnaissance sonore résulte cette sensation d'être au sein d'un environnement sonore et non pas d'écouter un enregistrement : de fusionner en quelque sorte avec la nature. Pour ceux qui connaissent bien l'histoire de la musique concrète, on voit ici Xenakis prendre un chemin aux antipodes de celui prôné par Schaeffer, chemin qui, somme toute, n'est pas si éloigné de celui que prendra Luc Ferrari avec *Hétérozygote* cinq ans plus tard, un chemin que, sans abandonner, il n'explorera pas à fond. En tout cas, il semble qu'on puisse utiliser la catégorie de « musique environnementale » pour comprendre les manifestations *sonores* de la nature dans son œuvre, plutôt que de parler de naturalisme.

27. Iannis Xenakis dans François Delalande, « Il faut être constamment un immigré ». *Entretiens avec Xenakis*, Paris, Buchet-Chastel/INA-GRM, 1997, p. 39.

28. Précision importante : dans la mesure où les sons originaux dont s'est servi Xenakis n'ont pas tous été retrouvés, il est possible que certains noms qu'il leur donne soient poétiques, figuratifs et ne correspondent pas à leur origine. Ainsi, le son de « tonnerre » que l'on croit entendre au début de la pièce est peut-être un « choc de benne » (dans les archives Xenakis, nous avons quelques sons de cette nature, que l'on reconnaît comme tels, et qu'il serait facile de transformer pour qu'ils ressemblent à des sons de tonnerre).

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages monographiques

Delalande, François, « *Il faut être constamment un immigré* ». *Entretiens avec Xenakis*, Paris, Buchet-Chastel/INA-GRM, 1997.

Matossian, Nouritza, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard, 1981.

Monod, Jacques, *Le Hasard et la Nécessité*, Paris, Seuil, 1970.

Varga, Bálint András, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996.

Xenakis, Iannis, *Formalized Music*, Christopher Butchers, G. H. Hopkins, John Challifour (trad.), Bloomington, University Press, 1971 ; nouvelle édition augmentée : *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Sharon Kanach (éd.), Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press, 1992.

Xenakis, Mâkhi, *Laisser venir les fantômes*, Arles, Actes Sud, 2002.

Chapitres issus d'ouvrages monographiques

Solomos, Makis, « De l'apollinien et du dionysiaque dans les écrits de Xenakis », dans Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione (dir.), *Formel/Informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 49-90.

Xenakis, Iannis, « Les trois paraboles », dans Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, p. 18-19.

Articles issus d'ouvrages collectifs

Paparrigopoulos, Kostas, « Sons désirables et sons indésirables : une dichotomie avec plusieurs extensions », dans Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon (dir.), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 47-54.

Solomos, Makis, « Xenakis' First Composition in *musique concrète* : *Diamorphoses* », dans Dimitris Exarchos (dir.), *Xenakis International Symposium*, Londres, Goldsmiths University of London, 2001.

—, « Cellular Automata in Xenakis's Music. Theory and practice », dans Anastasia Georgaki, Makis Solomos (dir.), *Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis*, Athènes, Université d'Athènes, 2005, p. 120-137.

—, « Le *Diatope* et *La Légende d'Eer* de Iannis Xenakis », dans Bruno Bossis, Anne Veitl, Marc Battier (dir.), *Musique, instruments, machines. Autour des musiques électroacoustiques*, Paris, Université Paris 4-MINT, 2006, p. 161-196.

Xenakis, Iannis, (sans titre), dans Gérard Montassier (dir.), *Le Fait culturel*, Paris, Fayard, 1980, repris sous le titre « Esquisse autobiographique » dans Sharon Kanach (éd.), *Musique de l'architecture. Iannis Xenakis*, Marseille, Parenthèse, 2006, p. 17-25.

—, « Polytopes », dans *Festival d'automne à Paris 1972-1982*, Paris, Temps actuels, 1982, p. 218.

Articles de périodiques

Messiaen, Olivier, « Préface », *Revue musicale*, n° 244, 1959, p. 5.

Solomos, Makis, « The Unity of Xenakis' Instrumental and Electroacoustic Music. The Case of "Brownian Movements" », *Perspectives of New Music*, 39, 2001/1, p. 244-254.

—, « Xenakis et la nature ? Entre les mathématiques et les sciences de la nature », dans *Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici*, n° 1, 2004, p. 133-146.

Wolfram, Stephen, « Universality and Complexity in Cellular Automata », *Physica D*, n° 10, 1984.

Xenakis, Iannis, « La musique stochastique : éléments sur les procédés probabilistes de composition musicale », *Revue d'esthétique*, 14, n° 4-5, 1961.

Disques

Druhen, Dominique, « Entretien avec Xenakis », livret du CD *Iannis Xenakis 2 : La Légende d'Eer*, Auvidis, 1995, MO 782058.

Xenakis, Iannis, livret du disque *Terretektorh, Nomos Gamma*, Erato STU 70529, 1969.

Partitions

Xenakis, Iannis, *Le Sacrifice*, Paris, Salabert, 1953.

—, *Pour les baleines*, Paris, Salabert, 1987.

Composer par le dessin : l'UPIC entre Paris et Athènes à l'aube des années 1990

Cyrille Delhaye

Il ne faut pas se servir de l'ordinateur uniquement pour la synthèse des sons, mais également pour les macrostructures, les constructions à grande échelle. […] L'obstacle se situait du côté de l'informatique : comment transmettre à la machine une notation et des concepts que le musicien apprend dans les conservatoires ? La solution, c'était la main : que le musicien donne ses ordres à l'ordinateur par l'intermédiaire de dessins, et non de cartes perforées ou de programmes[1].

Partant de ce postulat, Xenakis a, dès les années 1950, l'intuition de développer une machine lui permettant de se libérer des carcans de la notation musicale traditionnelle, tout en simplifiant l'exploration de cette nouvelle façon de composer : dans son esprit, cet instrument faciliterait, par exemple, la transcription graphique et sonore des glissandi de son œuvre *Metastaseis* de 1954. Le projet imaginé par Xenakis sera pleinement développé par l'EMAMu (Équipe de mathématiques et automatiques musicales, devenue plus tard le CEMAMu), dirigée par Xenakis, et qui fut fondée le 20 décembre 1966 par Marc Barbut, François Genuys, Georges Guilbaud. Un prototype voit le jour en 1977 à Paris : il est nommé UPIC (Unité polyagogique informatique du CEMAMu). Constituée, dans sa première version, d'une grande table graphique, d'un stylo magnétique, et d'une interface de calcul du signal sonore, l'UPIC permet au compositeur de concevoir par le dessin ses objets sonores jusqu'à la macro-forme de l'œuvre, en mêlant au sein d'une seule et même machine la conception formelle et la synthèse sonore.

Dans le même temps, Xenakis fonde à Athènes en 1979 un centre de recherche en musique électroacoustique (le Ksyme) en collaboration avec John G. Papaioannou et Stephanos Vassileiadis. En 1985, à Paris, Xenakis crée les Ateliers UPIC, tandis qu'à Athènes le Ksyme se porte acquéreur d'une UPIC dès 1986. Depuis cette période, plus d'une centaine de compositeurs ont composé pour cet instrument, alors qu'une version actualisée pour tablette et smartphone voit le jour en 2018 au Centre Iannis Xenakis (CIX) : l'UPISketch.

Après avoir esquissé la genèse de ces deux institutions destinées à promouvoir l'UPIC, les apports de la culture hellénique dans certaines pièces pour UPIC seront évoqués. Enfin, nous montrerons en quoi le projet (initié en 2014) d'un entrepôt commun d'archives numérisées entre le CIX et le Ksyme a permis par exemple d'isoler le parcours d'Ivan Patachich : compositeur hongrois qui s'est rendu dans les deux centres et qui a composé des œuvres en tuilage sur les UPIC d'Athènes et de Paris.

Repères historiques

Qu'est-ce que l'UPIC ?

Genèse et principes de fonctionnement

Le composant principal de l'UPIC, le convertisseur numérique-analogique qui transforme des nombres en variations de tensions, c'est-à-dire en sons, ne sera opérationnel qu'après plusieurs années

1. Anne Rey, « Xenakis : "Si Dieu existait, il serait bricoleur" », *Le Monde de la musique*, nº 11, mai 1979, p. 9.

de recherche en 1971[2]. De cette période de recherche intense Xenakis se souvient :

> *L'obstacle se situait du côté de l'informatique : comment transmettre à la machine une notation et des concepts que le musicien apprend dans les conservatoires ? La solution, c'était la main : que le musicien donne ses ordres à l'ordinateur par l'intermédiaire de dessins, et non de cartes perforées ou de programmes.*
>
> *Nous avons donc fait l'UPIC. C'est une tablette graphique, une table à dessin, comparable à celle de l'architecte. Muni d'un crayon spécial, le musicien y trace des traits. L'ordinateur interprète ces signes et les restitue sous forme de sons isolés ou de musique. […] Avec ce système, le compositeur écrit et le résultat est immédiat. De plus, il peut aller à la recherche de timbres et d'instruments en dessinant : pas besoin de symboles de solfège. Rien que des lignes ayant un certain rapport (que l'on apprend très vite) avec le son. L'intérêt pédagogique est évident : avec l'UPIC, la musique devient un jeu pour l'enfant. Il écrit. Il entend. Il a tout à sa portée. Il peut corriger aussitôt. Il n'est pas forcé de s'initier aux instruments. Il peut imaginer des timbres. Et surtout, il peut se consacrer d'emblée à la composition*[3].

Mais c'est seulement en 1977 que naît le prototype d'une machine hybridant le dessin, la synthèse sonore et la musique, l'Unité polyagogique informatique du CEMAMu. Le suffixe « agogique » évoque tous les paramètres expressifs de la notation musicale. En y accolant le préfixe « poly », Xenakis fonde un néologisme qui ouvre un champ de liberté à de multiples processus compositionnels, en faisant du dessin le principal vecteur de la composition musicale. La fluidité de l'interface (entièrement pensée par l'ingénieur-informaticien Guy Médigue, à l'origine du code source) permet une interaction simplifiée entre l'utilisateur et la machine[4]. L'UPIC offre ainsi la possibilité de concevoir par le dessin et directement sur l'interface de la machine des structures musicales, des enveloppes, des dynamiques, des sons, des formes d'ondes, etc. Les travaux d'Andrey Smirnov[5] (synthétisés dans le tableau ci-dessous) montrent qu'avant l'invention de l'UPIC, la plupart des systèmes alliant partition graphique et moteur de synthèse sonore fonctionnaient à l'aide d'un système de reconnaissance optique : le support de la partition graphique (une feuille de papier, une plaque de verre, un disque photo-optique ou encore une pellicule optique) exposé à une source lumineuse activait par transparence un système de cellules photoélectriques reliées à des oscillateurs, ce qui permettait de générer des sons électroniques. La grande table à dessin vectorielle de l'UPIC permet une utilisation simple et fluide en comparaison avec ces systèmes de reconnaissances optiques de partitions graphiques (tab. 1).

Finalement dans les années 1970-80, Smirnov montre que seule l'UPIC parvient à hybrider en une seule machine les possibilités de :

- concevoir une partition graphique directement sur l'interface de la machine
- synthétiser les dessins en sons
- écouter directement le résultat et de le manipuler en temps réel (UPIC 1987)
- mais aussi d'intégrer dans la machine des sons captés et enregistrés depuis une autre source (fonction échantillonneur).

En outre, Smirnov, en précisant le fonctionnement des machines précédant l'invention de l'UPIC, souligne combien leur utilisation était complexe : l'interface utilisateur de l'UPIC – pensée conjointement par Guy Médigue, Patrick Saint-Jean et Xenakis comme un système conversationnel[6] – permet de se concentrer sur la composition graphique et musicale, indépendamment de toute connaissance technique.

2. Iannis Xenakis, « L'homme en question, Xenakis », *Télérama*, 9 septembre 1978, p. 14.

3. A. Rey, « Xenakis : "Si Dieu existait… », art. cit.

4. Voir Guy Médigue, « The Early Days of UPIC », communication au colloque « UPIC - Graphic Interfaces for Notation Conference », ZKM (Karlsruhe, Allemagne), 28-29 septembre 2018, dans Sharon Kanach, Ludger Brümmer et Peter Weibel (dir.), *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 120-139, zkm.de, consulté le 15.10.2020.

5. Andrey Smirnov, « The UPIC's precursors », in Peter Weibel, Ludger Brümmer, Sharon Kanach, *From Xenakis's UPIC to graphic notation today*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 94-118, zkm.de, consulté le 16.07.2024.

6. G. Médigue, art. cit., p. 129.

			Lecture de partitions graphiques	Moteur de Synthèse électronique	Grande table à dessin vectorielle	Échantillonneur	Temps réel	Interface graphique intuitive
1938-1961	Percy Grainger & Burnett Cross	Free Music Machine	x	x	-	-	-	-
1957-1959	Hugh Le Caine	The Spectogram	x	x	-	-	-	-
1957-1962	Daphne Oram	Oramics	x	x	-	-	-	-
1957	Evgeny Murzin	ANS	x	x	-	-	x	-
1965	Max Matthews & William Ninke	Graphic 1	x	x	-	-	-	X
1977	Iannis Xenakis & CEMAMu	UPIC A	x	x	x	x	-	x
1987	Iannis Xenakis & CEMAMu	UPIC temps réel	x	x	x	x	x	x

Comme le note Pierre Couprie[7], la fluidité d'utilisation de l'UPIC préfigure les interfaces et les fonctionnalités des logiciels de composition musicale actuels (UPISketch, développé par Rodolphe Bourotte et le Centre Iannis Xenakis en est un exemple probant[8]). Mais Pierre Couprie souligne également que l'idée simple de transformer un geste dessiné sur une surface en son n'aura pas d'égal dans les systèmes développés en France dans les années 1970-1980 : la 4X de l'Ircam et le système SYTER du GRM – deux machines contemporaines de l'UPIC – offrent aux interprètes de musique mixte – alliant musique instrumentale et électroacoustique – des possibilités de transformation du son en temps réel, mais ne sont pas destinées à convertir un dessin en sons.

La première station UPIC pleinement fonctionnelle voit le jour au sein du CEMAMu qui développera sa conception à partir de 1968 et jusqu'en 2001. Ces recherches mèneront à différentes versions de l'UPIC (UPIC A en 1977, UPIC B en 1983, UPIC C en 1987, etc.) pour aboutir à une version portée sur PC en 1991 et à une version software en 2001. Dans le but de promouvoir cette invention, les membres du CEMAMu (Centre de mathématiques et automatiques musicales) effectuent de 1980 à 1988 quelques voyages destinés à présenter le système en France et à l'international pour des sessions d'une à deux semaines de résidences et d'ateliers/concerts ouverts au plus grand nombre. Xenakis insiste d'ailleurs sur la nécessité de ces sessions d'initiations à l'UPIC lorsqu'il écrit en 1982 :

> *Pourquoi tous ces déplacements ?*
>
> *Tout d'abord pour mobiliser le public spécialisé et non spécialisé sur le fait que la composition musicale peut être mise à sa portée […] puis pour sensibiliser les autorités locales et les ministères sur les énergies intellectuelles profondes et intenses que le public de la rue libère au contact de l'UPIC d'une façon aussi naturelle que soutenue. […] En fait, c'est un miroir de notre monde individuel psychique et mental puisqu'elle crée un dialogue actif entre le moi de l'imagination et le moi de la critique et de la décision*[9].

Xenakis souligne ici l'impact social que peut avoir l'UPIC en mettant à portée de tous

7. Voir l'article de Pierre Couprie dans le présent ouvrage : « Approches analytiques de *Taurhiphanie* et du *Voyage absolu des Unari vers Andromède* de Iannis Xenakis ».

8. Rodolphe Bourotte, « Probabilities, Drawing, and Sound Synthesis: The Missing Link », dans S. Kanach, L. Brümmer, P. Weibel (dir.), *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, *op. cit.*, p. 290-306, zkm.de, consulté le 25.11.2022.

9. Iannis Xenakis, « Préface », *Les Cahiers de l'ARM : informatique musicale et pédagogie autour de l'UPIC*, nº 4, 1982, p. 3.

la composition musicale grâce à un apprentissage empirique et immédiat de la musique *par* cette machine. De ce point de vue, l'UPIC est à considérer comme le média, le moyen de communication, qui permet de mettre en œuvre cette volonté de démocratiser l'apprentissage musical.

Développements actuels

Depuis 2013, des étudiants en Master Génie Informatique de l'Université de Rouen développent une version software plus ergonomique de l'UPIC, celle développée par le CEMAMu datant de 2001. Le logiciel résultant de la première étape, remis en juin 2014 par une équipe de sept étudiants, a été baptisé UPIX2014. À terme, cette version de l'UPIC sera compilée sur tous les systèmes d'exploitation (Windows, Mac OS, Linux).

Parallèlement, une version plus légère du logiciel vient d'être développée pour tablettes et smartphones. Nommée Upisketch[10], son développement a été coordonné par Rodolphe Bourotte (Centre Iannis Xenakis). Upisketch part du constat de l'absence d'application autonome permettant de dessiner précisément des contours de hauteurs appliqués à la génération d'un son. Cette application peut être considérée comme une esquisse aboutie du projet initié par l'Université européenne de Chypre dans le cadre du projet européen Interfaces, coordonné par l'Onassis Cultural Centre (Athènes, Grèce). Le but poursuivi est également, comme le souhaitait Xenakis à propos de l'UPIC, de permettre à un public le plus large possible d'accéder à la création sonore et musicale, sans avoir besoin d'acquérir les codes du solfège classique, et sans a priori culturels. Les premiers ateliers avec des enfants chypriotes se sont déroulés à Nicosie en juin 2018, les retours ont été très positifs[11].

L'UPIC à Paris

La première interaction entre l'UPIC et un large public a lieu en 1980 lorsque l'ARM (Atelier régional de musique, alors dirigé par Alain Després) accueille à Lille l'équipe du CEMAMu. On propose ici à cinq groupes de personnes, dont des enfants de neuf ans, des danseurs ou encore des informaticiens, de composer une petite pièce sur la machine. Cette rencontre suscite déjà un intérêt, comme le souligne Jacques Lonchampt dans son compte rendu pour *Le Monde* :

> *Pour Xenakis, cette séance a montré les possibilités de la machine à composer qui permet de développer la force d'imagination de tout un chacun. […] On peut rêver des perspectives immenses qu'ouvrirait l'installation de telles machines dans les centres de culture et les conservatoires de toute la France, non seulement pour la pédagogie et la recherche sonore, mais aussi pour la révélation d'authentiques vocations de compositeurs appuyés sur des outils et des concepts contemporains*[12].

Cette rencontre inaugure un rythme soutenu de sessions d'initiation et de présentation de l'UPIC. Par exemple, l'année suivante (en 1981), l'équipe du CEMAMu s'installe à Paris[13] pour les Journées du solstice d'été et entame en 1982 une tournée européenne (Nice, Marseille, Lisbonne, Middleburg ou encore Bruxelles). Dès le mois de mai 1984, Xenakis et son équipe présentent l'UPIC à de jeunes Japonais lors des *Semaines de la musique française contemporaine* organisées à Yokohama au Japon[14].

Durant ces premières années, de multiples expériences pédagogiques seront menées auprès de publics extrêmement variés. À titre d'exemple en 1982, l'ARM d'Alain Després travaille une semaine complète avec des élèves de classe maternelle. Angélique Fulin, professeure dans cette école se souvient :

10. Rodolphe Bourotte, *UPISketch*, Centre Iannis Xenakis, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 23.07.2020.

11. Rodolphe Bourotte et Sharon Kanach, « UPISketch: Renewal of an Old Idea », communication au colloque « UPIC - Graphic Interfaces for Notation Conference », ZKM (Karlsruhe, Allemagne), 28-29 septembre 2018.

12. Jacques Lonchampt, « Xenakis au Festival de Lille. Composer en dessinant », *Le Monde*, 7 novembre 1980.

13. Jacques Lonchampt, « L'UPIC aux Halles. De la maternelle à Julio Estrada », *Le Monde*, 22 juin 1981.

14. « Atelier UPIC à Tokyo, Japon 1984, diapositive couleur : groupe d'étudiants devant une table UPIC », www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 23.07.2020.

Jour 1 : Marion, Alexandre, Benoît et Éric prennent immédiatement en main le crayon magique et jouent à dessiner des périodes : on manipule, on écoute, on compare, on joue à reconnaître la couleur des sons. […]

Une semaine plus tard. Quatre minutes de musique ! Neuf pages réalisées à un rythme effréné […] une pièce qui a demandé la collaboration de toute la classe, une ouverture vers une manière fondamentalement nouvelle de faire la musique [15].

Dans un registre différent, il est intéressant de lire ce que le compositeur Julio Estrada écrit dans un rapport de session UPIC consacré à un groupe de non-voyants qu'il encadre lors d'un atelier organisé pour le Festival SIGMA de Bordeaux en novembre 1980. Même si *a priori* cette machine semble être un médium peu adapté à une telle situation, le compositeur observe cependant, et contre toute attente, que l'UPIC peut être utilisé ici aussi de manière intuitive. Il cite l'exemple d'une pièce écrite par une jeune adolescente :

Les non-voyants essayent beaucoup moins de reproduire des formes, leurs dessins étant d'une autre liberté dans l'espace, hors des limites des superficies géométriques qui attirent tellement d'autres quand ils rentrent en premier contact avec la machine à dessiner. […] Prenons l'exemple de Laurence (16 ans), elle laissait aller sa main dans la direction de sa pensée et non de sa vue (même si elle avait essayé de penser à voir). Hors des normes qu'un dessinateur se serait imposées, n'ayant pas besoin d'elles pour apprécier les images visuelles, elle s'est laissée aller à ses intuitions, dépassant la rigidité géométrique pour aller à la recherche de chemins, de traits, qui mènent d'un point à un autre tout simplement, qui vont s'approcher ou s'éloigner les uns des autres, se croiser, coïncider, ou se donner dans une région de rencontres. Imprécis pour celui qui voit, le dessin ne manque pas d'un ensemble de tendances dans l'espace qui semblent bien indiquer une direction voulue, appartenant à un système de figuration ou de repères [16].

La création des Ateliers UPIC

En 1985, le Ministère de la Culture sous l'égide de Maurice Fleuret décide avec Xenakis de créer Les Ateliers UPIC. Fonctionnant en symbiose avec le CEMAMu, cet organisme devra assurer (sous la direction d'Alain Després, nommé directeur artistique) la promotion, l'initiation et la présentation de l'UPIC à un large public. François-Bernard Mâche (compositeur et ami de longue date de Xenakis) est nommé président de l'association.

De l'aveu même de Mâche [17], c'est sans doute l'amitié forte qui le liait à Xenakis qui l'engage spontanément à venir à la rencontre de cette machine d'un genre nouveau. D'après les archives de Mâche, [18] il est en effet l'un des tout premiers à accueillir en France le retour de l'UPIC après la création du *Polytope de Mycènes*, en octobre 1978. Outre ses compositions dédiées à l'UPIC et dont les premières datent du début des années 1980, Mâche s'investit très tôt dans le rayonnement du système. Ainsi, dès 1985, il crée avec l'aide d'Othon Schneider à l'université de Strasbourg, le centre PRIMUS (Polyèdre de recherche en informatique musicale) qui accueille l'une des toutes premières formations de directeur du son (équivalent allemand des *Tonmeister*) et dont l'enseignement de la composition électroacoustique passait notamment par le biais de l'UPIC.

Cette approche pédagogique est déjà évoquée par Alain Després lorsqu'il rédige le document préparatoire destiné à la constitution de l'association [19]. Il y dégage trois axes de recherches :

- « Mettre l'UPIC entre toutes les mains », c'est-à-dire mettre en place des sessions d'initiation et de formation autour de l'UPIC, en France et à l'étranger.

15. Angélique Fulin, « Journal de bord d'une classe d'école maternelle », *Les Cahiers de l'ARM : informatique musicale et pédagogie autour de l'UPIC*, nº 4, 1982, p. 30, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 15.07.2020.

16. Julio Estrada, « Rapport sur le groupe des non-voyants », archives du Centre Iannis Xenakis, novembre 1980, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 28.09.2020.

17. François-Bernard Mâche, entretien avec l'auteur, enregistrement audio, Paris, 5 mars 2012.

18. D'après les agendas de François-Bernard Mâche pour 1978 (Paris, archives privées du compositeur), il était présent au CEMAMu dès le 17 octobre 1978.

19. Alain Després, « The 1980s: UPIC is Less than Ten Years Old », communication au colloque « UPIC - Graphic Interfaces for Notation Conference », ZKM (Karlsruhe, Allemagne), 28-29 septembre 2018.

- « Développer une recherche pédagogique autour de l'UPIC » tendant à favoriser l'approche contemporaine du monde sonore en associant directement les domaines de la recherche scientifique et musicale.
- « Préparer une multiplication future du nombre de machines », tout comme le présageait Xenakis lorsqu'il affirmait en 1977 : « Comme les prix baissent, cet ordinateur [l'UPIC] pourra être généralisé. Dans peu de temps, il sera très bon marché. Comme lorsque les télévisions et les automobiles furent commercialisées. Ces produits hautement spécialisés sont maintenant à la portée de milliards de personnes[20] ».

L'UPIC à Athènes

En parallèle des développements de l'UPIC à Paris, Xenakis fonde à Athènes en 1979 un centre de recherche en musique contemporaine, avec la collaboration de John G. Papaioannou (musicologue) et Stephanos Vassileiadis (compositeur) : le Ksyme.

Les archives récemment mises en ligne du Ksyme révèlent que Xenakis et Papaioannou entretenaient une relation épistolaire depuis les années 1950. Plus précisément, le musicologue Nikos Ioakeim souligne qu'il a toujours été un ami et partisan de Xenakis depuis leur rencontre en 1955 pour la création de *Metastaseis* à Donaueschingen[21]. Grâce au réseau qu'il a développé en Grèce, Papaioannou a directement et indirectement incité la promotion de l'œuvre de Xenakis et ce, dès 1962 avec le Concours de composition Manos Hadjidakis, mais aussi avec l'organisation de la *Xenakis Week* en 1975, le *Polytope de Mycènes* en 1978 ou encore avec la création du Ksyme en 1986.

Dès sa création, les membres du Ksyme se sont fixé pour objectifs de développer des ponts entre les arts et les sciences, de stimuler la créativité, la recherche et l'éducation artistique : pour y parvenir, le Ksyme se porte acquéreur d'une UPIC dès 1986. Stephanos Vassiliadis est nommé directeur du Ksyme depuis sa fondation jusqu'en 2004, et dès les débuts, les compositeurs Haris Xanthoudakis et Dimitri Kamarotos[22] se sont associés et investis dans les activités pédagogiques et de recherche musicale du centre. Les programmes éducatifs ont commencé immédiatement après la création du Ksyme : des cours de composition de musique électroacoustique y furent donnés et les étudiants ont pu travailler sur l'UPIC. Ces séances UPIC étaient ouvertes aussi bien aux compositeurs confirmés qu'aux étudiants. Parallèlement, en novembre 1987 est inaugurée la classe de composition de musique électroacoustique du conservatoire d'Athènes « Athenae ». D'après Kamarotos, la plupart des professeurs et compositeurs du Ksyme enseignaient également dans cette classe[23].

Le fruit de ces travaux a conduit le Ksyme à coproduire avec l'Institut français d'Athènes un important Festival dans lequel de nombreux compositeurs grecs ont créé leurs œuvres composées sur l'UPIC.

La culture hellénique et l'UPIC

Après avoir esquissé la genèse des deux centres de recherche créés par Xenakis à Paris et à Athènes autour de l'UPIC, nous allons interroger la manière dont la culture hellénique a pu irriguer les œuvres composées pour UPIC. Cette question sera traitée au prisme d'un choix d'œuvres de compositeurs français et grecs : Xenakis, Mâche et Nikos Kornilios.

Mycènes Alpha : première œuvre pour UPIC

Mycènes Alpha est la première pièce entièrement composée sur l'UPIC par Xenakis. Cet opus fut spécialement conçu pour le *Polytope de Mycènes* créé du 2 au 5 septembre

20. Iannis Xenakis, « Grandeur et misère de la musique contemporaine », *Guide musical*, n° 653, 1974, p. 4-6.

21. Nikos Ioakeim, « Σχετ: Σχετ: UPIC », courriel destiné à l'auteur, 11 mai 2018.

22. Dans la continuité du travail initié par la présente communication, Kamarotos revient dans un long article sur la manière dont il utilisera l'UPIC au sein du Ksyme : Dimitris Kamarotos, « Ksyme : The UPIC in Greece – Ten Years of Living and Creating with the Upic at Ksyme », dans S. Kanach, L. Brümmer et P. Weibel, *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, *op. cit.*, p. 246-287, zkm.de.

23. Dimitri Kamarotos, « Re: The UPIC System », courriel destiné à l'auteur, 19 avril 2018.

1978, sur les ruines de l'acropole de Mycènes en Grèce. Cette pièce fait entendre les sons électroniques inouïs du prototype (UPIC A) développé par l'équipe du CEMAMu[24]. Cette œuvre de 9'36'' est constituée de dix pages UPIC (dont une est répétée à l'identique). Outre ce premier opus composé pour l'UPIC, le *Polytope de Mycènes* fera entendre d'autres œuvres de Xenakis : *Orestie*, Œdipe à *Colone* ou encore *À Hélène*. Ce *Polytope* se veut être la synthèse des précédents spectacles multimédiatiques du compositeur : *Polytope de Montréal* (1967), *Polytope de Cluny* I & II (1972-73), *Polytope de Persépolis* (1971), *Diatope* (1978). Le *Polytope de Mycènes* a pour cadre les ruines de l'acropole, symbole de la civilisation grecque, où Xenakis fera intervenir trois mille figurants brandissant des torches, deux chœurs d'enfants et trois mille chèvres dévalant la colline et portant des cloches accordées. Le journaliste Claude Samuel se souvient par exemple :

> *D'interminables files de voitures sur les routes de l'Argolide, des nuages de poussière sur d'immenses parkings improvisés, une foule qui gravit lentement le dernier kilomètre et, dans la nuit de Mycènes, rejoint le Polytope. Xenakis a réussi, dès le premier soir, à mobiliser les six mille spectateurs prévus*[25].

La première exécution en France de *Mycènes Alpha* eut lieu également en 1978 pour un concert en hommage à Olivier Messiaen, lors d'un cycle qui lui était consacré pour son soixante-dixième anniversaire. Depuis, cette œuvre jouit d'une programmation régulière lors de concerts et de festivals internationaux.

François-Bernard Mâche et l'UPIC[26]

Créer la toute première œuvre UPIC à Mycènes pour y célébrer la culture grecque inspirera l'un des proches amis de Xenakis : le compositeur François-Bernard Mâche, qui découvre l'UPIC et ses possibilités immédiatement après le retour en France de Xenakis.

Ainsi, dès la découverte du système UPIC, Mâche propose une utilisation élargie, voire détournée des principes initiaux proposés par Xenakis lui-même. Là où Xenakis emploie l'UPIC comme un moyen facilitant la modélisation musicale par synthèse sonore de grandes lois mathématiques, physiques ou statistiques, Mâche confie en entretien avec Bruno Serrou « l'utiliser à l'envers [27] » ; il s'intéresse essentiellement à l'une des possibilités alternatives du prototype : l'échantillonneur. Rappelons qu'à la fin des années 1970, aucun appareil de ce type n'est véritablement commercialisé et que la démocratisation de l'échantillonneur s'incarnera principalement à partir de 1983 avec le modèle Mirage de la firme Ensonic, qui, lui, sera doté d'un clavier (Mâche s'en portera d'ailleurs rapidement acquéreur[28]). Ainsi, en renversant l'utilisation de l'UPIC, Mâche rejette l'idée de projeter une spéculation théorique sur la machine pour ensuite en écouter le résultat sonore, car à cette époque il considérait que « la technologie pouvait surtout aider la découverte plus encore que l'invention, et qu'il y avait toujours plus de ressources dans la nature, les sons, que dans les combinaisons abstraites[29] ». Le premier exemple probant de cette démarche s'incarne dans la réalisation de la bande magnétique de *Proteus* (op. 42c), la troisième des *Quatre Phonographies de l'eau*, une série de pièces pour bande magnétique diffusées en miroir d'une exposition thématique sur l'eau à Villeneuve-lez-Avignon, le 12 juillet 1980. Ici, le terme de phonographie (pressenti par le compositeur dès 1960) est à mettre en corrélation avec l'idée d'un jeu de montage en rapport avec le réel, à la manière d'une photographie sonore en mouvement. Ainsi, chacune des quatre phonographies porte un titre en lien avec l'élément liquide : pour *Proteus* il s'agit d'évoquer, à travers une palette de sonorités de batraciens, le dieu

24. Rodolphe Bourotte, Cyrille Delhaye et Daniel Teige, « L'UPIC de Iannis Xenakis », *Exposition du Centre Iannis Xenakis*, 2015, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 14.04.2020.

25. Claude Samuel, « Première à Mycènes, le rêve fou de Xenakis », *Le Matin*, 4 septembre 1978, archives du Centre Iannis Xenakis, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 28.09.2020.

26. Sur l'usage de l'UPIC dans *Proteus*, *Hyperion* et *Tithon*, voir l'article de François-Bernard Mâche dans ce volume.

27. François-Bernard Mâche, *Entretien avec Bruno Serrou*, Paris, Michel de Maule, 2007, p. 171.

28. F.-B. Mâche, entretien avec l'auteur, cit.

29. F.-B. Mâche, *Entretien avec Bruno Serrou*, *op. cit.*, p. 171.

marin de la mythologie capable de prendre toutes les formes possibles[30]. Mâche délaisse donc, pour cet opus, les capacités de synthèse de l'UPIC au profit de ses possibilités de montage graphique. Comme il le confie en entretien[31], la possibilité de concevoir visuellement l'agencement des sons sur la table graphique lui a permis d'affiner le montage rythmique des sons bruts de manière nettement plus précise que par simple collage sur bande magnétique. Cette démarche peut être mise en lumière avec l'un des principes fondamentaux de son processus compositionnel, lorsqu'il livre en 1977, en entretien avec Alain Artaud :

> *Je n'ai pas de système ni de théorie rigoureuse, mais une attitude de départ, dont l'essentiel est de réfléchir le réel, et parfois même de savoir s'effacer devant les sons. […] Cela implique que ma musique est avant toute chose un dialogue avec les sons bruts. « S'effacer » n'est pas le terme exact. À l'encontre de Cage qui favorise une contemplation passive, je préconiserais plutôt une contemplation active en disant : « révéler les potentialités du son en faisant apparaître ses traits essentiels », ou encore « laisser émerger l'intelligence des sons bruts, mais l'aider en même temps à se manifester*[32] *».*

Les capacités de synthèse de l'UPIC ne seront exploitées qu'avec sa seconde œuvre dédiée à cette machine : composé dans la foulée de *Proteus*, *Hyperion* (op. 43), créé le 19 juin 1981 à Paris, fera par exemple entendre des sons hybrides oscillant entre synthèse et modèle naturel. Le premier son d'*Hyperion* se réclame par exemple de cette technique en métissant l'enregistrement d'une percussion avec des enveloppes de synthèse. Cette esthétique que l'on pourrait qualifier d'anamorphose sonore fait appel à un procédé que Mâche avoue n'utiliser que rarement, lorsqu'il affirme :

> *J'évite de manipuler trop distinctement les sons, parce que si je les adopte c'est que j'entends déjà leur musique telle quelle. […] Mais il m'est arrivé de partir d'un matériau sonore que j'ai rendu totalement méconnaissable. Ainsi, me fondant sur des enregistrements d'animaux, j'ai fait sur la table graphique de l'UPIC des sons dont je suis seul à connaître l'origine animale*[33]*.*

Plus précisément, les sons d'oiseaux et d'amphibiens utilisés dans la dernière partie d'*Hyperion* sont recombinés avec les sons de synthèse et deviennent effectivement difficilement reconnaissables, non par simple volonté esthétique, mais aussi parce qu'ils s'inscrivent dans un jeu structurel plus large. Comme l'explique le compositeur dans la note de programme d'*Hyperion*, pour un concert donné à l'université de Californie à San Diego, en 1988 :

> *La troisième partie est un jeu où les cellules rythmiques sont superposées sur différents tempi et avec différents timbres. Les microstructures sont souvent identiques aux macrostructures. Les changements quantitatifs (d'échelles de durées et de variation de hauteurs) semblent apparaître pour l'auditeur comme des changements qualitatifs*[34]*.*

Un procédé relativement apparenté sera également mis en œuvre lorsque Mâche exploitera les capacités de l'UPIC à générer des formes d'ondes complexes, notamment dans *Tithon* (op. 62), créé pour le festival de Lille en octobre 1989. Après avoir extrait une enveloppe rythmique issue de l'enregistrement d'un son d'insecte, il la synthétise et l'étire temporellement, à la manière d'un microscope sonore, à tel point que ce seul son génère la forme de l'œuvre entière. De cette enveloppe distendue émerge pourtant la quintessence de ce son qui, à travers

30. Charles Delattre, « Protée insaisissable entre mythe et fiction », dans Anne Rolet (dir.), *Protée en trompe-l'œil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2010, p. 49, www.researchgate.net, consulté le 22 juin 2023.

31. F.-B. Mâche, entretien avec l'auteur, cit.

32. François-Bernard Mâche, « Être à l'écoute du réel », *Scherzo*, nº 59, janvier 1977, p. 14.

33. F.-B Mâche, *Entretien avec Bruno Serrou*, *op. cit.*, p. 200.

34. « The third part is throughout a play of rhythmic cells surimposed at different tempi with different timbres. The microstructures are often identical to the macrostructures. The quantitative changes (scales of duration and pitches) seem to the listener like qualitative changes ». François-Bernard Mâche, note de programme pour le concert « L'UPIC System at USCD », 19 octobre 1988, université de Rouen, archives du Centre Iannis Xenakis, CIX 43, p. 1.

des battements habituellement inaudibles, donnera naissance à tout un jeu de variations subtiles, que Mâche nomme un « second niveau rythmique[35] ». Rémanence de ce procédé, le son brut de l'insecte est cité à la fin de l'œuvre tel un phénotype concordant[36] ou plus largement comme l'écho lointain au mythe de *Tithon* qui fut métamorphosé en cigale[37]. Car pour le compositeur :

> *Si la mythologie nous propose des animaux comme intercesseurs vers la spiritualité, c'est parce qu'il y a en effet quelque chose de fondamental dans les sons utilisés par l'animal ; lorsque ces musiques humaines se perdent dans des échafaudages arbitraires, on perd de vue cet ancrage. Il faut parvenir à une espèce d'harmonie entre les sollicitations de la nature et la construction*[38].

Nikos Kornilios et *La Septième Porte*

Parmi les nombreux compositeurs grecs ayant utilisé l'UPIC, certains se sont inspirés de la culture hellénique pour composer. C'est par exemple le cas de Nikos Kornilios, qui a écrit une pièce s'inspirant d'un épisode de la mythologie grecque datant d'avant la guerre de Troie.

Né à Athènes en 1954, Kornilios a vécu plusieurs années à Paris : sa rencontre avec Iannis Xenakis est pour lui déterminante[39]. Entre 1981 et 1985 il compose et dirige notamment plusieurs pièces de théâtre musical pour le Théâtre national de Chaillot (dont *La Nuit des suppliantes*, 1981). En 1989, il retourne en Grèce et se consacre à la réalisation de films. C'est après un échange de courriels avec l'auteur qu'il se souvient avoir écrit en 1984 à Paris une pièce pour UPIC intitulée *La Septième Porte*.

Le titre fait référence à un épisode de la mythologie grecque et à la tragédie d'Eschyle *Les Sept contre Thèbes*. Œdipe, souverain de Thèbes, eut avec son épouse Jocaste plusieurs enfants dont Étéocle et Polynice. Après la disparition de leur père, Polynice est chassé du pouvoir par son frère. Polynice décide de parcourir la Grèce pour recruter six chefs de guerre et attaquer simultanément les sept portes de Thèbes. En face d'eux, Étéocle posta six puissants guerriers, assurant lui-même la défense de la septième porte. La pièce pour UPIC a été intégrée au quatuor vocal du spectacle musical coproduit par le Théâtre national de Chaillot, l'Atelier Lyrique du Rhin et le Théâtre de l'aqueduc. Les représentations de *La Septième porte* à Chaillot et sa tournée en Alsace (Strasbourg et Colmar) ont eu lieu en 1985. Kornilios a depuis réutilisé des extraits de cette pièce pour UPIC dans son long métrage *Ciel* désert (1996).

Composer sur l'UPIC entre Paris et Athènes

Projet de bibliothèque d'archives numériques communes entre le Ksyme et le CIX

Depuis janvier 2015, le CIX et le Ksyme ont pour projet de créer une bibliothèque commune d'archives numérisées en lien avec l'UPIC. Pour y parvenir, le CIX a mis en place depuis 2012 un site internet[40] utilisant un *content management system* (CMS) libre et gratuit qui expose une partie des quarante mètres linéaires de ses archives numérisées et leurs métadonnées associées

35. François-Bernard Mâche, note de programme pour le Festival de Lille, 19 octobre 1989, université de Rouen, archives du Centre Iannis Xenakis, CIX 106.

36. À propos de l'importance des phénotypes, génotypes et archétypes dans l'œuvre de Mâche, voir François-Bernard Mâche, « Universel », dans François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 257-267.

37. Le compositeur condense d'ailleurs ce mythe dans sa note d'intention pour le programme du Festival de Lille, *op. cit.* : « Tithon, amant de l'aurore, fut jadis changé en cigale : son amante avait obtenu pour lui l'immortalité, mais non l'éternelle jeunesse, et il dépérissait en se desséchant jusqu'à devenir sec comme un insecte. Sa métamorphose l'a laissé toujours aussi amoureux, et chaque matin il persiste à saluer l'aurore. »

38. François-Bernard Mâche, « Carrefour des arts », *Canal académie*, Paris, 13 mai 2008, www.canalacademie.com, consulté le 13.03.2020.

39. Nikos Kornilios, « Liberated Music. A Loving Testimony », Meta-Xenakis global symposium, Rouen, New York, Nagoya, Athènes, Mexico, 30 septembre - 1er octobre 2022, webtv.univ-rouen.fr, consulté le 22.06.2023.

40. Centre Iannis Xenakis, centre-iannis-xenakis.org, consulté le 19.10.2020.

au format Dublin Core. Même si le Dublin Core ne possède pas une granularité fine de description des données, ce set de métadonnées garantit une interopérabilité maximale d'un système à un autre, et nécessite des connaissances bibliothéconomiques et techniques limitées. En outre, Omeka permet d'ajouter dans un second jeu de métadonnées autant de champs personnalisés souhaités. Concernant les archives du CIX, dans l'état actuel, les deux mille cinq cents notices de l'inventaire sous Filemaker sont versées dans le CMS. Mille documents numérisés et accompagnés de leurs notices en Dublin Core sont en ligne ; l'inventaire général des archives du CIX est publié sous forme de fichier PDF.

D'une manière générale, cette plateforme permet une éditorialisation numérique des archives avec la création d'expositions virtuelles, les possibilités d'ajouts de commentaires ou même de curation par les utilisateurs enregistrés. Ainsi, depuis 2012, une exposition itinérante éditée par le Centre Iannis Xenakis a vu le jour. Disponible en français et en anglais, elle permet de retracer l'histoire de l'UPIC en s'appuyant sur des documents issus des archives du Centre Iannis Xenakis : correspondance, affiches de concert, photographies, témoignages vidéos mettent en lumière les expériences de compositeurs, ou encore les multiples ateliers pédagogiques menés avec des enfants ou encore des non-voyants autour de l'UPIC. Depuis mai 2015, une éditorialisation web de l'exposition a été réalisée, pour prolonger l'expérience et faire le lien avec le catalogue des collections numérisées du Centre Iannnis Xenakis : les visiteurs sont invités à découvrir de nouvelles archives qui sont mises en lumière dans le cadre de ce projet, mais aussi à poursuivre leurs recherches avec l'aide du catalogue en ligne.

Dans le but de créer une bibliothèque commune d'archives numérisées avec le Ksyme, il est possible de mettre en place via Omeka des entrepôts d'archives ouvertes (fondés sur le protocole OAI-PMH). Le CIX utilise déjà ce protocole pour disséminer les archives vers d'autres centres de recherches : à titre d'exemple, les archives du CIX étaient moissonnées par le portail de la musique contemporaine depuis 2014. Ces travaux sont en cours : le Ksyme a d'ores et déjà entrepris la numérisation de certaines de ses archives et les expose sur une instance Omeka. Dans la lignée de ces travaux, l'instance Omeka du CIX est hébergée depuis 2018 par la Très grande infrastructure de recherche Huma-Num du CNRS[41], et les données du CIX sont signalées dans Isidore, le moteur de recherches fédérées des données des Sciences humaines en France.

L'exemple de Dimitri Kamarotos

Les courriels échangés entre Dimitri Kamarotos et l'auteur permettent de mettre au jour le parcours singulier de ce compositeur qui s'est investi très tôt dans l'utilisation de l'UPIC tant du point de vue pédagogique que purement compositionnel.

De 1984 à 1996, Kamaratos est coordinateur de recherche au Ksyme : il est plus spécifiquement responsable de l'UPIC dès son implantation à Athènes. De 1988 à 1991, il dirige un programme en lien avec le Ministère de l'éducation grec où il encadre deux mille étudiants qui participent à des ateliers de sensibilisation aux technologies du son, fondés en partie sur l'utilisation de l'UPIC. Kamarotos a découvert l'UPIC au CEMAMu à Paris en 1981 après avoir rencontré Xenakis lors de ses conférences à la Sorbonne. En 1987, il compose *Epiphineia* pour UPIC, clarinette, piano et contrebasse. Cette pièce utilise également un programme informatique (Gen 2/1) qui génère des structures musicales polyphoniques fondées sur la théorie du chaos. Kamarotos fait part à Xenakis du néologisme qu'il a forgé pour sa pièce UPIC : *Epi-Finie* (entre le préfixe Epi, « sur » en grec et le suffixe « fini » en français) qui désigne pour lui un espace aux propriétés finies. Xenakis lui suggère le titre définitif *Epiphineia* en référence à la fête religieuse chrétienne de l'Épiphanie[42]. Cette pièce est créée lors d'un concert collectif qui fait entendre différentes créations de compositeurs grecs ayant utilisés l'UPIC au Ksyme : Kamarotos témoigne par exemple d'avoir diffusé en présence de Xenakis une version alternative de *Mycènes Alpha*. Ce concert fait également entendre une pièce de Xanthoudakis créée en 1983-1984 au CEMAMu à Paris : *L, comme Bunuel ou La Forêt des symboles*. Xanthoudakis s'est rendu à Paris

41. Huma-Num, TGIR des humanités numériques, www.huma-num.fr, consulté le 28.10.2020.

42. Dimitri Kamarotos, « The UPIC System », courriel destiné à l'auteur, 5 mai 2018.

avec Kamarotos pour y découvrir l'UPIC dès le début des années 1980. Enfin, une pièce de Vasilis Ziziotis clôture le concert : *At the Dream Constellation's* pour piano, célesta et UPIC, créée la même année au Goethe Institut d'Athènes. Intégralement enregistré, ce concert donnera lieu au premier disque de pièces pour UPIC en Grèce édité et produit par le Ksyme.

Vers la fluidité des parcours : l'exemple du compositeur Ivan Patachich

Les travaux menés conjointement avec le CIX et le Ksyme ont par exemple permis d'isoler la trajectoire d'Ivan Patachich qui s'est rendu dans les deux centres et qui a composé des œuvres en tuilage sur les UPIC d'Athènes et de Paris. Ivan Patachich (1922-1993) est un compositeur hongrois, pionnier de la musique électroacoustique en Hongrie : il a notamment fondé le studio Exastud (Experimentum auditorii studii) à Budapest en 1971. Ses œuvres ont remporté de nombreux prix internationaux et il voyagea beaucoup et composa notamment à la Columbia University, New York (1969), à Stockholm (1974), à Bourges (1980), ou encore à Paris (1988). D'après Costas Mantzoros (compositeur et chercheur actuellement en charge des archives du Ksyme), Patachich entreprend la réalisation de *Musique dessinée* au Ksyme à Athènes en juillet 1987 pour ensuite faire éditer cette œuvre à Budapest par la radio hongroise[43]. En outre, d'après Papaioannou[44], Ivan Patachich rencontre le compositeur Takis Velianitis (1963) au Ksyme cet été 1987 : ce dernier maîtrise déjà le système UPIC (il a déjà composé deux œuvres pour UPIC : *Chroae* et *Emmeleia*), c'est pourquoi les deux compositeurs collaborent pour composer *Musique dessinée*.

Les archives du CIX montrent qu'un an plus tard, soit en 1988, Ivan Patachich poursuit ses recherches sur l'UPIC de Paris[45]. S'il apparaît que le conteneur de la bande magnétique des archives d'Athènes au Ksyme est vide, les archives du CIX à Rouen révèlent la bande magnétique de *Musique dessinée* où il est inscrit sur le conteneur : « Réalisé à Athènes à l'aide du système UPIC ». À elle seule, cette œuvre illustre la complémentarité des fonds d'archives du CIX et du Ksyme, mais aussi, et surtout la facilité avec laquelle les compositeurs peuvent passer d'un centre de composition à l'autre à la fin des années 1980 grâce à l'interopérabilité des systèmes UPIC.

43. Costas Mantzoros, « Re: Ivan Patachich », courriel destiné à l'auteur, 31 janvier 2018.

44. John G. Papaioannou, *20th Century Greek Avant-Garde Music : a Cross Section*, Athènes, Eteba, 1998.

45. Ivan Patachich, *Musique dessinée*, archives du Centre Iannis Xenakis, université de Rouen, CIX 754, cote 87.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages monographiques

Papaioannou, John G., *20th Century Greek Avant-Garde Music: A Cross Section*, Athènes, Eteba, 1998.

Virgile, *Géorgiques*, Alain Michel (éd.), Paris, Imprimerie Nationale, 1997.

Chapitres issus d'ouvrages monographiques

Bourotte, Rodolphe, « Probabilities, Drawing, and Sound Synthesis: The Missing Link », dans Sharon Kanach, Ludger Brümmer et Peter Weibel, *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 290-306, zkm.de.

Kamarotos, Dimitris, « Ksyme : The Upic in Greece – Ten Years of Living and Creating with the Upic at Ksyme », dans Sharon Kanach, Ludger Brümmer et Peter Weibel, *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 246-287, zkm.de.

Mâche, François-Bernard, « Universel », dans François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 257-267.

Médigue, Guy, « The Early Days of UPIC », communication au colloque « UPIC - Graphic Interfaces for Notation Conference », ZKM (Karlsruhe, Allemagne), 28-29 septembre 2018, dans Sharon Kanach, Ludger Brümmer et Peter Weibel (dir.), *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, Berlin, Hatje Cantz,

2020, p. 120-139, zkm.de, consulté le 15.10. 2020.
Smirnov, Andrey, « The UPIC's precursors », in Peter Weibel, Ludger Brümmer, Sharon Kanach, *From Xenakis's UPIC to graphic notation today*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 94-118, zkm.de, consulté le 16.07.2024.

Articles de périodiques

Fulin, Angélique, « Journal de bord d'une classe d'école maternelle », *Les Cahiers de l'ARM : informatique musicale et pédagogie autour de l'UPIC*, nº 4, 1982, p. 30, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 15.09.2020.
Longchampt, Jacques, « Xenakis au Festival de Lille. Composer en dessinant », *Le Monde*, 7 novembre 1980.
—, « L'UPIC aux Halles. De la maternelle à Julio Estrada », *Le Monde*, 22 juin 1981.
Mâche, François-Bernard, « Être à l'écoute du réel », *Scherzo*, nº 59, janvier 1977, p. 14-15
Rey, Anne, « Xenakis : "Si Dieu existait, il serait bricoleur" », *Le Monde de la musique*, nº 11, mai 1979, p. 9.
Samuel, Claude, « Première à Mycènes, le rêve fou de Xenakis », *Le Matin*, 4 septembre 1978, archives du Centre Iannis Xenakis, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 28.09. 2020.
Xenakis, Iannis, « Préface », *Les Cahiers de l'ARM : informatique musicale et pédagogie autour de l'UPIC*, nº 4, 1982, p. 3.
—, « Grandeur et misère de la musique contemporaine », *Guide musical*, nº 653, 1974, p. 4-6.

Ressources electroniques

« Atelier UPIC à Tokyo, Japon 1984, diapositive couleur : groupe d'étudiants devant une table UPIC », www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 23.07.2020.
Bourotte, Rodolphe, *UPISketch Centre Iannis Xenakis*, www.centre-iannisxenakis.org, consulté le 23.07.2020.
Bourotte, Rodolphe, Delhaye, Cyrille et Teige, Daniel, « L'UPIC de Iannis Xenakis », *Exposition du Centre Iannis Xenakis.* 2015, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 14.10.2020.
Centre Iannis Xenakis, centre-iannis-xenakis.org, consulté le 19.10.2020.
Estrada, Julio, « Rapport sur le groupe des non-voyants », archives du Centre Iannis Xenakis, novembre 1980, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 28.09.2020.
HUMA-NUM, la TGIR des humanités numériques, www.huma-num.fr, consulté le 28.10.2020.
Mâche, François-Bernard, Serrou, Bruno, *De la musique, des langues et des oiseaux*, livre et DVD, Paris, Michel de Maule, Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel, 2007.
Mâche, François-Bernard, « Carrefour des Arts », *Canal académie*, Paris, 13 mai 2008, www.canalacademie.com, consulté le 13. 03.2020.

Notes de programme

Mâche, François-Bernard, note de programme pour le concert « L'UPIC System at USCD », 19 octobre 1988, université de Rouen, archives du Centre Iannis Xenakis, CIX 43.
—, note de programme pour le Festival de Lille, université de Rouen, archives du Centre Iannis Xenakis, CIX 106, 19 octobre 1989.

Partitions

Patachich, Ivan, *Musique dessinée*, Archives du Centre Iannis Xenakis, université de Rouen, CIX 754, cote 87.

Entretiens, archives

Mâche, François-Bernard, entretien avec l'auteur, Paris, 5 mars 2012.
—, agenda 1978, Paris, archives privées du compositeur.

Approches analytiques de *Taurhiphanie* et du *Voyage absolu des Unari vers Andromède* de Iannis Xenakis

Pierre Couprie

L'œuvre électroacoustique de Iannis Xenakis ne représente qu'un faible volume de sa production musicale[1]. Toutefois, comme le souligne Makis Solomos, les quatorze œuvres représentent de véritables jalons, « des chefs-d'œuvre d'originalité et d'innovation absolues[2] » au regard de l'histoire de la musique électroacoustique. Mais, au-delà de cette originalité souvent soulignée ou du parcours en dehors des sentiers battus, Xenakis semble avoir apporté un véritable modèle pour la recherche musicale. En transposant les méthodes de la recherche scientifique dans le domaine de la création artistique, il a créé une discipline alliant la logique des mathématiques, l'empirisme de l'informatique et la créativité de la musique.

Il est habituel de regrouper la production électroacoustique du compositeur en trois périodes[3] :

1. les œuvres des années 1950 et 1960 qui représentent la production réalisée au Groupe de recherches musicales ou sous son influence ;
2. le « climax du début des années 1970 » avec la réalisation des *Polytopes* entre 1967 et 1978 ;
3. les œuvres de la fin des années 1980 composées sur l'UPIC[4].

Le travail d'analyse de ce chapitre se place dans cette dernière partie et prend comme support deux œuvres emblématiques, rarement présentées et analysées : *Taurhiphanie* (1987) et le *Voyage absolu des Unari vers Andromède* (1989). La difficulté pour trouver des sources, la différence très importante entre les versions de concert et celles éditées en disque, mais aussi le contexte technique de leur réalisation ou la surprenante étrangeté de leur rendu sonore et musical en font un terrain de recherche passionnant pour le musicologue. Je montrerai que ces caractéristiques sont bien évidemment fortement liées à l'UPIC, l'instrument sur lequel Xenakis a travaillé, aussi bien en tant que concepteur qu'en tant qu'utilisateur, pour la composition de ces œuvres.

Analyser une œuvre électroacoustique pose plusieurs difficultés comme l'absence de support visuel (partition, transcription ou autre), l'étude de la complexité des matériaux ou la prédominance de formes évolutives non répétitives. Pour résoudre ces difficultés, j'utiliserai des techniques d'analyse acoustique et de visualisation déjà éprouvées dans mes précédentes publications[5].

1. Une version anglaise de ce texte, « Analytical Approaches to *Taurhiphanie* and *Voyage absolu des Unari vers Andromède* by Iannis Xenakis », est parue dans : Sharaon Kanach, Ludger Brümmer et Peter Weibel (dir.), *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 434-457, zkm.de.

2. Makis Solomos, « Introduction », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique / The Electroacoustic Music*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 5.

3. Boris Hofmann, « The Electroacoustic Works by Xenakis and their Instrumental "Contemporaries" », dans M. Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique*, *op. cit.*, p. 19-28.

4. UPIC : Unité polyagogique informatique du CEMAMu. L'UPIC est un instrument numérique permettant de composer à l'aide du dessin sur une table graphique. Je n'entrerai pas dans le détail de la présentation de cet instrument. Xenakis a composé quatre œuvres sur l'UPIC : *Mycènes Alpha* (1978), *Pour la paix* (1981) et les deux œuvres analysées dans cet article.

5. Pierre Couprie, *L'Analyse musicale et la représentation analytique de la musique acousmatique. Outils, méthodes, technologies*, mémoire d'habilitation à diriger des

Après avoir présenté quelques éléments de contexte avec l'UPIC et les rares sources[6] qui existent sur la création de ces deux œuvres, je développerai les éléments essentiels pour la compréhension de la méthode d'analyse, je présenterai ensuite les premiers résultats de l'étude comparative[7].

Contextes

L'UPIC

Pour une présentation détaillée de l'UPIC, je renvoie le lecteur vers trois articles essentiels : l'article de Gérard Marino, Marie-Hélène Serra et Jean-Michel Raczinski centré sur une description du fonctionnement de l'instrument[8], l'introduction aux techniques de dessin et leur rendu sonore par Xenakis[9] et l'article de Rodolphe Bourotte et Cyrille Delhaye mettant l'UPIC en perspective avec ses usages dans le domaine de la pédagogie ainsi qu'avec d'autres technologies[10]. Au regard de l'histoire de l'informatique musicale, que l'on fait généralement démarrer avec le logiciel MUSIC dont la première version date de 1957[11], ou du développement des lutheries numériques à partir des années 1970, l'UPIC apparaît comme l'un des instruments les plus féconds. En effet, même si son usage est resté assez confidentiel, limité à un certain nombre de studios, son principe, basé sur une conversion du dessin en son de synthèse[12], a ensuite inspiré de nombreux développeurs. Le potentiel pédagogique[13] et artistique de la conversion d'image en son fait toute la force de cet instrument :

> *La représentation hauteur-temps de la musique est plus révélatrice que celle qui utilise l'amplitude et le temps. En fait, le principe de la machine UPIC est très semblable à la notation instrumentale : vous devez définir le timbre et l'amplitude de vos sons (en dessinant sur l'écran) et vous sauvegardez cette information dans l'ordinateur, obtenant ainsi des timbres et des enveloppes prédéterminés, comme un choix d'instruments. Ensuite, vous dessinez des « notes » distinctes, c'est-à-dire des lignes continues dans un espace bidimensionnel. Les dimensions hauteur et temps de cet espace bidimensionnel sont les mêmes que celles utilisées dans la notation instrumentale traditionnelle, à la différence que vous représentez les notes par des lignes continues plutôt que par des points*[14].

recherches, Paris, Sorbonne Université, 2015 ; Pierre Couprie, « Prolégomènes à la représentation analytique des musiques électroacoustiques », *Circuit*, 25, 2015/1, p. 39-54 ; Pierre Couprie, « Analyse de la musique mixte : logiciels, procédures, workflows », dans Alain Bonardi *et al*. (dir.), *Analyse de la musique mixte*, Paris, Delatour, 2017, p. 61-79 ; Pierre Couprie, « Nouvelles approches audionumériques pour l'analyse musicale », *Musicologies nouvelles*, 5, 2018, p. 120-132.

6. Je remercie Mâkhi Xenakis, Cyrille Delhaye, Sharon Kanach et Pierre Carré pour leur précieuse aide dans la consultation des sources et des documents liés aux œuvres sur UPIC du compositeur.

7. Les représentations, que ce soit celles du signal, de son analyse, de sa décomposition en descripteurs ou les graphiques et transcriptions, ont été réalisées sur le logiciel iAnalyse version 5 développé pour l'aide à l'analyse musicale (ianalyse.pierrecouprie.fr).

8. Gérard Marino, Marie-Hélène Serra et Jean-Michel Raczinski, « The UPIC System: Origins and Innovations », *Perspectives of New Music*, 31, 1993/1, p. 258-269.

9. Iannis Xenakis, « Determinacy and Indeterminacy », *Organised Sound*, 1, 1996/3, p. 150-152.

10. Rodolphe Bourotte et Cyrille Delhaye, « Learn to Think for Yourself: Impelled by UPIC to Open New Ways of Composing », *Organised Sound*, 18, 2013/2, p. 134-145. L'article de Cyrille Delhaye présent dans cet ouvrage illustre aussi les prolongements de l'UPIC dans le domaine de la pédagogie musicale.

11. Le logiciel MUSIC a été développé par Max Mathews à partir 1957 aux laboratoires de la Bell Telephone sur un IBM 704. Il sera ensuite référencé sous le nom de MUSIC I.

12. Cette idée avait déjà été en partie mise en pratique par Larry Rosler et Max Mathews qui avaient réalisé un système graphique dès 1966 permettant de dessiner la fréquence et l'amplitude des voies de synthèse (Jean-Claude Risset, « Recollections and Reflections on *Organised Sound* », *Organised Sound*, 20, 2015/1, p. 18).

13. Anastasia Georgaki, « Sound Pedagogy through Polyagogy: Initiation to Xenakis' World in Primary School through the HighC Interactive Whiteboard », in M. Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique*, *op. cit.*, p. 241-254 ; Malika Combres, « La musique contemporaine à l'école », *Transposition*, 2, 2012, paragraphes 23 et 31, transposition.revues.org, consulté le 14.12.2018.

14. Maria Harley, « Musique, espace et spatialisation. Entretien de Iannis Xenakis avec Maria Harley », *Circuit*, 5, 1994/2, p. 12.

Les premières versions de l'UPIC[15] sont dites en temps différé[16], ce qui en fait un instrument de composition de studio. La première version en temps réel datant de 1987 permettra une certaine forme d'interaction et pourra ainsi être utilisée en concert. L'UPIC apparaît donc comme un instrument très innovant, alliant des fonctions de composition, une interface graphique facilement utilisable par les compositeurs ou même par des enfants, et des possibilités de jeu en direct à l'aide d'interfaces gestuelles[17]. Ces caractéristiques ont préfiguré celles qui seront à l'origine des logiciels actuels de création musicale. Comparativement, les deux autres principaux outils développés dans le courant des années 1970-1980, à savoir les processeurs 4X[18] à l'Ircam et SYTER[19] au GRM, étaient essentiellement des outils de transformation du son pour les œuvres mixtes associant des instruments acoustiques à des sons électroniques.

Ces quelques considérations techniques sur l'instrument lui-même sont aussi à mettre en relation avec le rendu sonore. Ici aussi l'UPIC se différencie des autres technologies de l'époque. Comme le précisent James Harley[20] ou encore Makis Solomos à propos de son analyse de *Pour la paix*[21], les sons produits par l'UPIC peuvent sembler durs ou rudes, le compositeur ne cherchant pas à lisser le résultat. Cette remarque fait bien évidemment écho à d'autres œuvres de Xenakis, comme *Bohor* composée en 1962.

Les performances

Le choix de l'analyse de *Taurhiphanie* (1987) et du *Voyage absolu des Unari vers Andromède* se justifie pour plusieurs raisons. La première est que ces deux œuvres ont été composées à deux années d'intervalle : 1987 et 1989. En étant toutes les deux des œuvres électroacoustiques, elles ont aussi été composées sur l'UPIC. Une autre raison est qu'elles partagent le même processus de création et de publication : l'enregistrement publié sur CD est très différent de leur réalisation en concert. Enfin, il existe très peu de sources qui permettent de comprendre le processus de composition employé par le compositeur. *Taurhiphanie* et le *Voyage absolu des Unari vers Andromède* apparaissent donc comme idéales pour une analyse comparative. Toutefois, cet article ne constitue en aucun cas une analyse de référence, mais indique tout au plus quelques pistes permettant de comprendre les enjeux esthétiques que ces deux œuvres représentent.

La création de *Taurhiphanie*

Taurhiphanie a été créé le 13 juillet 1987 aux arènes d'Arles pendant le Festival de Radio France à Montpellier. La performance mêlait musique électronique et démonstration pacifique de taureaux et de chevaux de Camargue. Le concert comprenait aussi une interprétation des *Pléïades* (1978) et de *Psappha* (1975) par les Percussions de Strasbourg et l'Ensemble Pléïades dirigé par Silvio Gualda.

Le dispositif (fig. 1) était constitué d'une scène circulaire surélevée au milieu des arènes sur laquelle était installé l'UPIC et autour de laquelle tournaient les animaux. L'œuvre comprenait des parties fixes et d'autres improvisées à partir de soixante fragments manipulés en temps réel par lecture – variation d'enchaînements – ou par des effets comme le gel[22] ou la lecture inversée. Dans le projet original, les taureaux devaient être équipés de microphones HF

15. La première version de l'UPIC date de 1977.

16. C'est-à-dire que le temps de calcul et de génération du son est très largement supérieur aux quelques millisecondes qui donnent l'illusion du temps réel utilisé dans la musique *live*.

17. Marlon Schumacher et Marcelo M. Wanderley, « Integrating Gesture Data in Computer-aided Composition: A Framework for Representation, Processing and Mapping », *Journal of New Music Research*, 46, 2017/1, p. 88-89.

18. Le processeur 4X est l'aboutissement d'un développement réalisé par Giuseppe Di Giugno et les chercheurs de l'Ircam. Il sera finalisé en 1981 et commercialisé en 1984.

19. Le système SYTER (Système temps réel) a été développé au Groupe de recherches musicales par Jean-François Allouis à partir de 1978.

20. James Harley, « The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis », *Computer Music Journal*, 26, 2002/1, p. 53.

21. Makis Solomos, « L'équilibre fragile de *Pour la paix* », dans M. Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique*, *op. cit.*, p. 127-157.

22. Le gel consiste à stopper l'avancée de la tête de lecture sans arrêter le son. La lecture est alors réalisée par le jeu d'une multitude de grains sonores situés autour de la position de la tête de lecture.

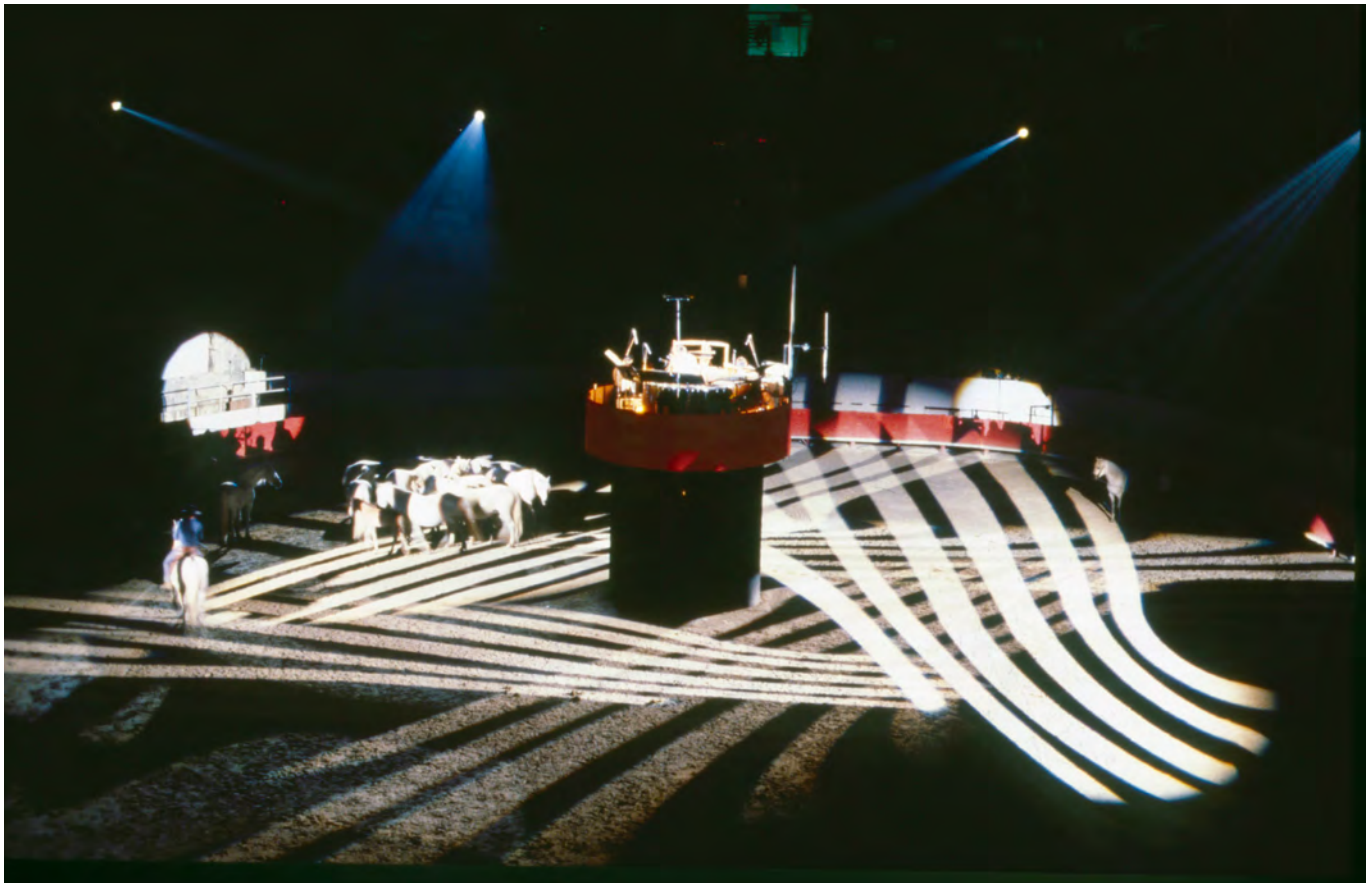


Figure 1. Taurhiphanie *lors de la création en 1987 aux arènes d'Arles (cliché : Les Amis de Iannis Xenakis).*

permettant de capter leur respiration : l'UPIC aurait alors aussi servi pour le traitement de ces sons en temps réel. Il s'est avéré que le manque de temps de répétition et le déplacement difficilement contrôlable à cause de l'intensité des sons diffusés ont conduit Xenakis à utiliser des fragments préenregistrés et joués en direct[23]. La performance n'a pas non plus eu le succès attendu.

En 1988, Xenakis réalise une version stéréophonique pour quatre haut-parleurs ne contenant que les parties composées. L'œuvre sera éditée en CD en 1994. Les sources étant bien trop fragmentaires, c'est à partir de cette dernière version que j'ai réalisé mon analyse.

Comme le souligne James Harley[24], *Taurhiphanie* est différente de *Myc*ènes *Alpha*, aussi composée sur UPIC, du fait de la continuité des transformations et de la construction formelle.

Les sources utilisées pour l'analyse sont listées dans le tableau 1[25].

Le *Voyage absolu des Unari vers Andromède*

Le *Voyage absolu des Unari vers Andromède* a été créé le 1er avril 1989 au temple Kamejama Honyokuji dans le cadre de l'Exposition internationale des cerfs-volants organisée par le Goethe Institut d'Osaka (Japon). Elle sera créée en France quelques mois plus tard lors du Festival d'Avignon dans la cour d'honneur du Palais des papes avec un programme qui contiendra aussi *Rebond A et B*, *Idmen A et B* ainsi que des improvisations de Michel Portal et Bernard Lubat. Le titre de l'œuvre fait référence aux cerfs-volants « unaris » qui

23. J. Harley, « The Electroacoustic Music… », art. cit., p. 52-53.

24. *Ibid.*, p. 53.

25. Les abréviations de la colonne source signifient (elles sont identiques dans le tableau suivant) : AIX : Les Amis de Iannis Xenakis ; GRHis : Groupe de recherche d'histoire (EA 3831) ; CD : édition CD ; BNF : Bibliothèque nationale de France.

Type	Source	Durée	Information
26 photographies	AIX		Prises lors du concert.
Texte	AIX		Courte notice de Xenakis accompagnant la bande pour l'éditeur Salabert.
Dessin	GRHis		Une page contenant la « "Structure" de la bande » et indiquant le démarrage de la partie improvisée.
Impression	GRHis		La page 30 de la sortie UPIC difficilement exploitable à cause de l'impression trop légère.
Audio	CD	10'53	La version éditée sur le CD (Iannis Xenakis, *Aïs - Gendy3 - Taurhiphanie – Thalleïn*, Neuma Records, 1994, NEUMA450-86), stéréophonique.
Bande audio numérisée	BNF	3'41	Avec la mention « mounted bulls sequence tape » (en anglais), monophonique, 28 juin 1987. Il s'agit peut-être de la bande utilisée pendant le concert pour remplacer l'enregistrement en temps réel des taureaux.
Bande audio numérisée	BNF	6'45	Avec une mention de « Piste droite. Version non définitive. Prêt pour montage avec amorces et mixage » (en français), monophonique, 13 juillet 1988. Contient 3 séquences qui se trouvent également sur la version CD.
Bande audio numérisée	BNF	8'08	Avec la mention « Piste gauche. Version non définitive. Prêt pour montage avec amorces et mixage » (en français), monophonique, 13 juillet 1988. Contient 3 séquences qui se trouvent également sur la version CD.

Tableau 1.
Sources utilisées pour l'analyse musicale de Taurhipahnie.

Tableau 2.
Sources utilisées pour l'analyse du Voyage absolu des Unari vers Andromède.

Type	Source	Durée	Information
Partition (15 pages)	AIX		Une notice (Fig. 2) et 12 pages du dessin réalisé sur l'UPIC (pages dans l'ordre du document PDF : 61, 62, 30, 35, 36, 34, 33, 38, 9, 31, 32, 66)
Audio	CD	15'29	La version éditée sur le CD (Iannis Xenakis, *Musique électroacoustique*, Fractal Records, 2001) – stéréophonique
Bande audio numérisée	BNF	12'49	Avec mention de la « version A » (en français), stéréophonique.
Bande audio numérisée	BNF	12'39	Avec une mention « Exemples démo » (en français), stéréophonique. Contient des exemples de l'UPIC et un long extrait de *Taurhiphanie*.

contiennent un arc sonore vibrant avec le vent et imitant les stridulations des insectes.

Comme pour *Taurhiphanie*, le tableau 2 présente les sources utilisées pour l'analyse musicale.

Contrairement à *Taurhiphanie*, la partition du relevé de l'UPIC a été d'une aide précieuse pour comprendre quelques aspects du processus de création.

VOYAGE ABSOLU DES UNARI VERS ANDROMEDE

partition

Cette partition est constituée des pages dessinées sur l'UPIC au CEMAMu (*). Elle a été suscitée et commandée par le Dr. Paul EUBEL, directeur du Goethe-Institut d'OSAKA au JAPON pour l'inauguration de l'exposition internationale des cerfs-volants, le 1er Avril 1989. Elle lui est dédiée.

Il s'agit d'un voyage spatial dans un lointain avenir vers la galaxie d'Andromède, avec des épisodes pendant les traversées des espaces sidéraux.

La musique, d'une durée de 12'30", est sur bande stereo 1/4 pouce en 38 cm/s et doit être diffusée sur plusieurs haut-parleurs de haute qualité. Les canaux gauche et droit doivent être diffusés par des haut-parleurs reliés en diagonales. Les haut-parleurs entourent le public. Au moins 4 haut-parleurs doivent être prévus, A,B,C,D (diagonaux $\overline{AC}$, $\overline{BD}$).

(*) L'UPIC est le système informatique qui permet de composer la musique uniquement par le dessin de pages, telles que les pages de cette partition. L'UPIC est créée et produite par le CEMAMu (Centre d'Etude de Mathématique et Automatique Musicales).

Figure 2.
Notice de la partition du Voyage absolu des Unari vers Andromède *(cliché : Les Amis de Iannis Xenakis).*

Méthode d'analyse

Les deux œuvres sont parfaitement adaptées aux méthodes d'analyse que j'utilise habituellement sur le répertoire de la musique acousmatique[26]. Ce sont des œuvres sur support dont les sources ne contiennent que des parties fragmentaires du tracé sur l'UPIC. Il a donc fallu s'appuyer sur d'autres types de supports graphiques pour cette étude. Les œuvres étant très proches sur le plan temporel mais aussi sur celui des outils utilisés et la démarche compositionnelle employée pour l'édition CD – sources de la création → recomposition en studio –, l'analyse comparative se justifie complètement et permettra de montrer comment Xenakis a fait des choix d'écriture et d'esthétique différents à partir d'un matériau assez proche.

Comme je l'ai brièvement présenté en introduction, analyser une œuvre électroacoustique de support pose certaines difficultés :

1. l'absence de support graphique souvent signalé est assez simple à résoudre, il existe maintenant de nombreuses méthodes pour créer des représentations permettant de pallier cette difficulté ;
2. le choix de la méthode articulant analyse-transcription-représentation est souvent le plus complexe. Dans ce chapitre, je décrirai précisément les étapes utilisées pour l'analyse comparative de ces deux œuvres ;
3. enfin, la plus grande difficulté réside dans le choix et l'utilisation des technologies et logiciels qui vont permettre d'extraire à partir du signal audio les informations nécessaires à l'analyse.

Pour l'analyse des deux œuvres de cet article, je me suis appuyé sur des techniques de représentation spectrale et d'extraction de descripteurs afin de réaliser des visualisations permettant de décomposer les textures sonores en gestes musicaux et de contextualiser les fragments de la partition (uniquement dans le cas du *Voyage absolu des Unari vers Andromède*).

Les techniques d'extraction de descripteurs à partir du signal audio employées ici ont déjà été décrites en détail dans une analyse d'un extrait de *Son Vitesse-Lumière*[27] de François Bayle[28]. Pour résumer, un ensemble de descripteurs audio[29] sont extraits soit directement à partir du signal, soit en passant par une analyse spectrale de type FFT[30]. Une représentation (visualisation) est ensuite réalisée afin de permettre la lecture des données[31] :

1. signal audio → FFT → visualisation ;
2. signal audio → extraction de descripteurs (par exemple amplitude) → visualisation ;
3. signal audio → FFT → extraction de descripteurs (par exemple barycentre spectral) → visualisation.

La partie visualisation est essentielle car c'est à partir de son interprétation que le musicologue va pouvoir réaliser son analyse. J'ai employé quatre techniques de visualisation particulièrement efficaces pour l'analyse musicale :

1. le graphique simple (identification de morphologies) ou la superposition de graphiques (identification de corrélation entre les valeurs) ;

26. La musique acousmatique est généralement associée aux compositeurs héritiers du GRM en France ou à l'étranger. Même si elle désigne une musique composée en studio sur support et intégralement diffusée sur des haut-parleurs en concert, il est difficile de qualifier certaines œuvres de Xenakis de « musique acousmatique ». La filiation serait plutôt à trouver du côté de la *computer music*.

27. Pierre Couprie, « Voyage dans "Grandeur nature" », dans François Bayle (dir.), *Son Vitesse-Lumière*, Paris, Magisson, 2016, p. 47-57.

28. À cet égard, les trois œuvres présentent une certaine similitude sur le plan formel, même si les techniques de composition sont très différentes. Elles partagent l'idée d'un flux sonore continu articulé par des morphologies ou des gestes musicaux forts.

29. Les descripteurs utilisés sont principalement de bas niveau : amplitude RMS, *zero-crossing rate* (ZCR), barycentre spectral, variance spectrale, déviation spectrale, inharmonicité.

30. Sauf indications contraires, les paramètres de calcul de la FFT pour l'extraction des descripteurs audio sont : taille de fenêtre = 2018, type de fenêtre = hanning, pas de la fenêtre = 25 %.

31. La visualisation est obtenue en convertissant la liste des valeurs numériques en diagramme ou en convertissant les valeurs numériques en valeurs de couleurs (*mapping*).

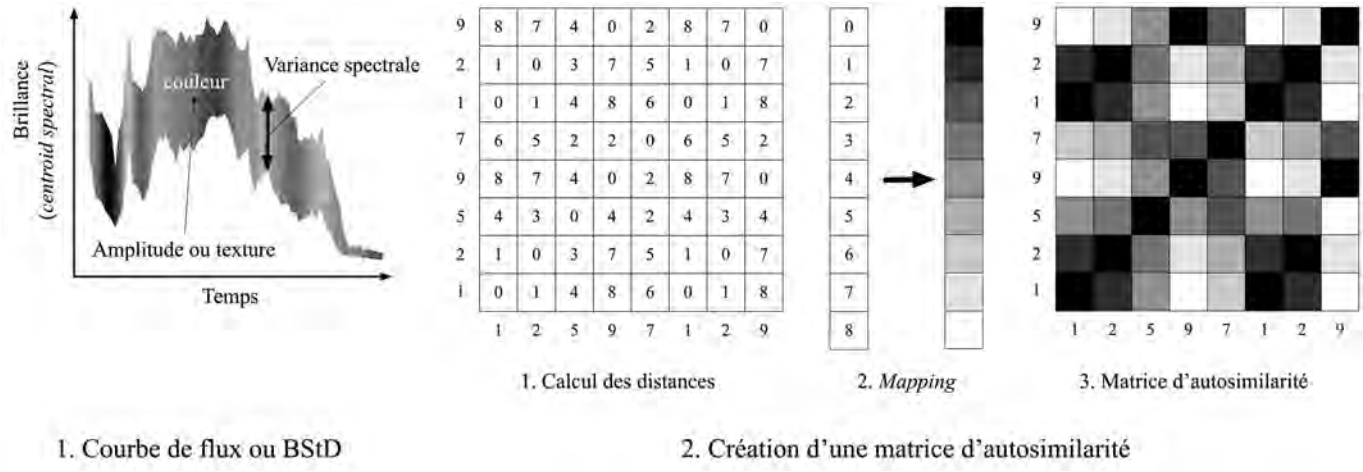


Figure 3.
Principe de réalisation d'une courbe de flux (3.1) et d'une matrice d'autosimilarité (3.2).

2. la courbe en flux ou BStD[32] (fig. 3.1) permettant de visualiser de deux à quatre listes de valeurs en un seul graphique (identification de corrélation entre les valeurs) ;
3. le sonagramme linéaire ou logarithmique ;
4. la matrice d'autosimilarité (fig. 3.2) représentant la similarité entre les valeurs[33] (identification de la structure ou de la forme musicale).

Comme le montre la figure 3.2, la matrice d'autosimilarité est réalisée en trois étapes :

1. la mise en tableau[34] des valeurs et le calcul de leurs distances. Les valeurs sur lesquelles porte le calcul apparaissent en abscisses et en ordonnées du tableau ;
2. la conversion des résultats de valeurs numériques en nuances de gris (*mapping*) rendant le tableau plus facile à interpréter ;
3. dans cet article, j'utilise des matrices en couleurs, la troisième étape consiste donc à appliquer un filtre de coloration[35] en fausses couleurs.

Ces méthodes de représentations se regroupent en trois catégories :

1. ce que je nomme les macroscopies[36] permettant de visualiser l'intégralité de l'œuvre tout en conservant une vue sur la complexité des structures fines ;
2. l'analyse de corrélation à plusieurs niveaux de hiérarchie afin d'identifier les liens existant entre l'évolution de plusieurs descripteurs ;
3. l'analyse de morphologies internes ou externes, localisées ou autour d'un point focal.

Cette méthode de représentation a l'avantage de permettre l'analyse sans la sélection en amont d'un niveau d'observation. De plus, elle offre aussi la possibilité d'observer aussi bien les phénomènes sonores et musicaux localisés sur une ou plusieurs dimensions ou possédant des bordures plutôt floues et dépendant fortement de la perception. En ce sens, même si je m'appuie fortement sur des techniques d'analyse du signal provenant de l'acoustique ou de visualisations issues des

32. Mikhail Malt, Emmanuel Jourdan, « Le "BStD" – une représentation graphique de la brillance et de l'écart type spectral, comme possible représentation de l'évolution du timbre sonore », dans Xavier Hascher, Mondher Ayari et Jean-Michel Bardez (dir.), *L'Analyse musicale aujourd'hui*, Paris, Delatour, 2015, p. 111-128.

33. Elle ne représente donc pas les valeurs elles-mêmes, mais leur distance.

34. J'emploie ici le terme utilisé en informatique (tableau), en mathématiques on parlera de matrice. Une matrice est dite d'autosimilarité lorsque le calcul ne porte que sur une seule série de valeurs.

35. Cette étape n'est pas négligeable, car elle permet de contrebalancer les aberrations graphiques véhiculées par la visualisation en nuances de gris. La coloration généralement employée est un dégradé proche du spectre lumineux.

36. En référence au macroscope de Joël de Rosnay (Joël de Rosnay, *Le Macroscope. Vers une vision globale*, Paris, Seuil, 1975).

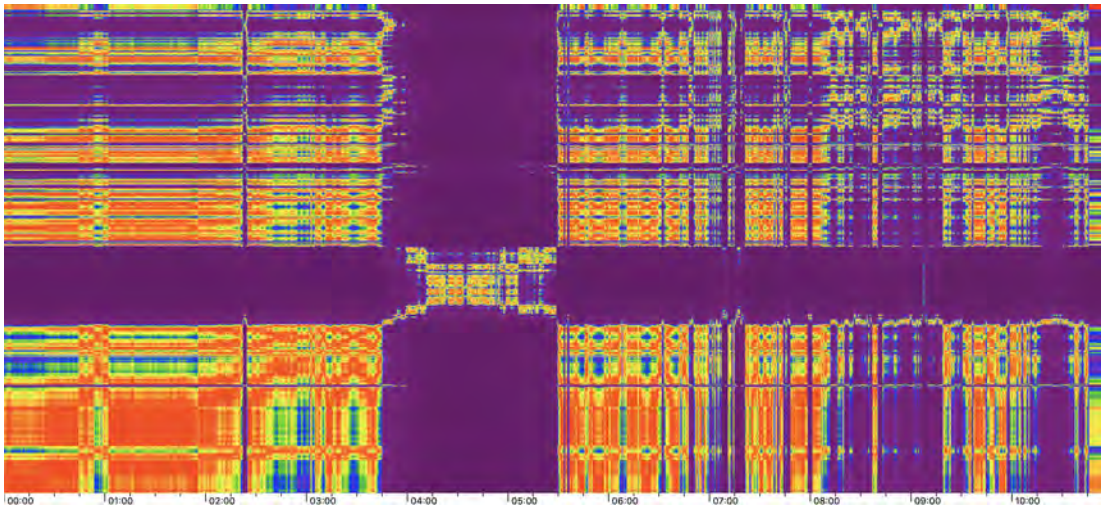


Figure 4. Taurhiphanie, *matrice de similarité calculée sur le descripteur ZCR.*

sciences exactes, l'objet observé n'est pas un échantillon de laboratoire comme un fragment isolé, mais l'œuvre elle-même. Ces recherches s'inscrivent naturellement dans une direction qui est celle de la systémique ou de l'étude de la complexité[37].

Analyse comparée

La présentation de ces premiers résultats d'analyse est organisée en trois parties : formes et segmentations, gestes, continu-discontinu. Toutefois, elles ne correspondent pas aux étapes de l'analyse et pourraient tout aussi bien être présentées dans un ordre différent.

Formes et segmentations

La figure 4 représente une matrice de similarité calculée sur le *zero crossing rate*[38] (ZCR) de la forme d'onde de *Taurhiphanie*. Cette représentation offre une bonne estimation de la forme globale de l'œuvre. La lecture par bandes verticales permet de segmenter la forme en trois grandes parties ou en huit parties plus détaillées. En outre, la partie centrale offre un fort contraste avec le reste de l'œuvre en étant similaire avec elle-même (couleurs proches du jaune et du rouge) mais pas avec ce qui vient avant ou après (couleur violette indiquant une faible similarité).

Cette représentation offre aussi deux autres indices formels importants. Le premier concerne la durée des parties. Xenakis semble avoir organisé le matériau en plages assez longues présentant toujours une évolution avec peu de ruptures. Le deuxième indice concerne les transitions entre chacune des parties qui, de leur côté, semblent assez marquées, les isolant ainsi en des blocs bien délimités.

Les deux figures suivantes (fig. 5 et 6) offrent une visibilité sur les processus de transformations et les transitions les plus saillants :

1. transition entre deux parties en passant par le silence ;
2. transition par fondu enchaîné très court ;
3. accentuation par modification de l'amplitude ou par densification du spectre ;
4. long geste morphologique ;
5. coloration par modification de la moyenne spectrale ;
6. déstructuration d'un matériau par variation d'une dimension comme l'amplitude ou le spectre ;
7. resserrement du spectre.

Ces deux représentations sont construites à partir de trois descripteurs audio[39] associés dans un seul graphique. Les corrélations

37. Sur ces questions, je renvoie à Abraham Moles, *Les Sciences de l'imprécis*, Paris, Seuil, 1990 ; Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.

38. Le *zero crossing rate* mesure la fréquence de passage à zéro du signal (oscillant entre -1 et +1). Ce descripteur est un des indicateurs du niveau de bruit dans le signal.

39. La courbe représente : y = moyenne spectrale, épaisseur = variance spectrale, couleur = ZCR.

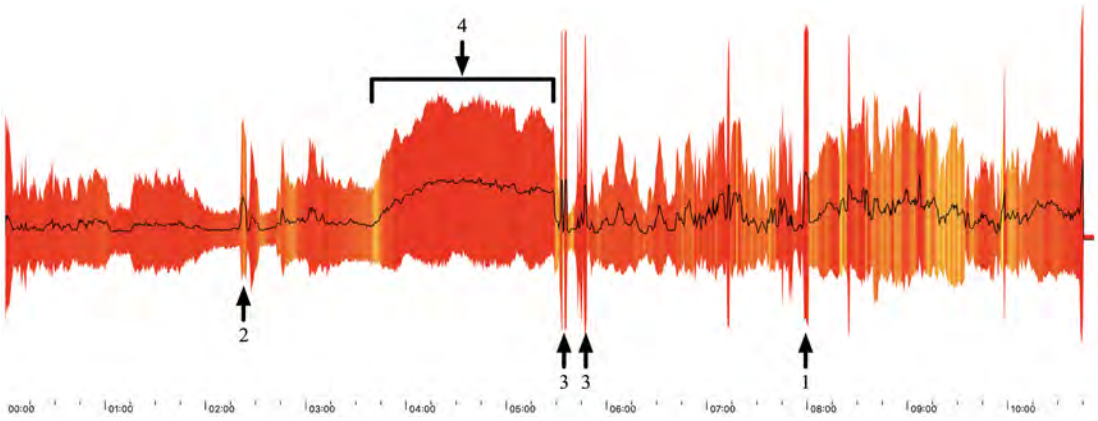


Figure 5.
Taurhiphanie, *quatre exemples de processus de transformation ou de transition à partir d'une représentation en BStD.*

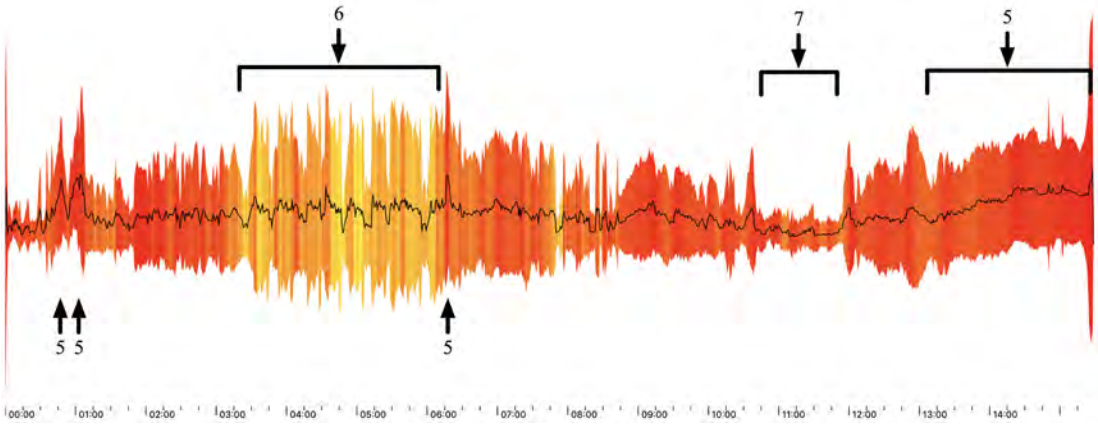


Figure 6.
Voyage absolu des Unari vers Andromède, *trois exemples de processus de transformation ou de transition à partir d'une représentation en BStD.*

entre plusieurs éléments du graphique – par exemple y et épaisseur – et les changements importants – par exemple en 4 et 6 – mettent en évidence des éléments saillants de l'évolution du spectre. Sur l'ensemble des graphiques, il n'y a pas réellement de rupture et cette évolution apparaît plutôt comme continue. Les deux formes ne présentent pas non plus de répétitions, chaque partie permet de franchir une étape dans une évolution continue du matériau, une forme morphologique[40].

James Harley propose une segmentation formelle du *Voyage absolu des Unari vers Andromède* en deux parties[41]. La figure 7 représente cette segmentation ainsi que celle déduite lors d'une analyse auditive sur deux niveaux. Ces segmentations sont ici mises en regard de deux matrices de similarités complémentaires calculées sur la FFT et sur trois descripteurs (amplitude RMS, barycentre et variance spectrale). Ces figures mettent en évidence de fortes similarités entre les deux œuvres sur le plan de la construction formelle :

- une décomposition globale en deux parties (indiquée par un trait large et une flèche), la deuxième pouvant elle-même être subdivisée en deux sous-parties ;
- la présence d'une partie (A et C) longue construite sur une évolution continue du matériau ;
- la présence de courtes parties (C et B, D) dont la durée contraste fortement avec les autres parties.

Ces deux œuvres apparaissent donc comme liées sur le plan de la construction tout en étant le résultat de stratégies compositionnelles très différentes. Toutefois, le découpage formel seul ne peut suffire à

40. John Young, « Forming Form », dans Simon Emmerson et Leigh Landy (dir.), *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 61.

41. J. Harley, « The Electroacoustic Music… », art. cit., p. 54.

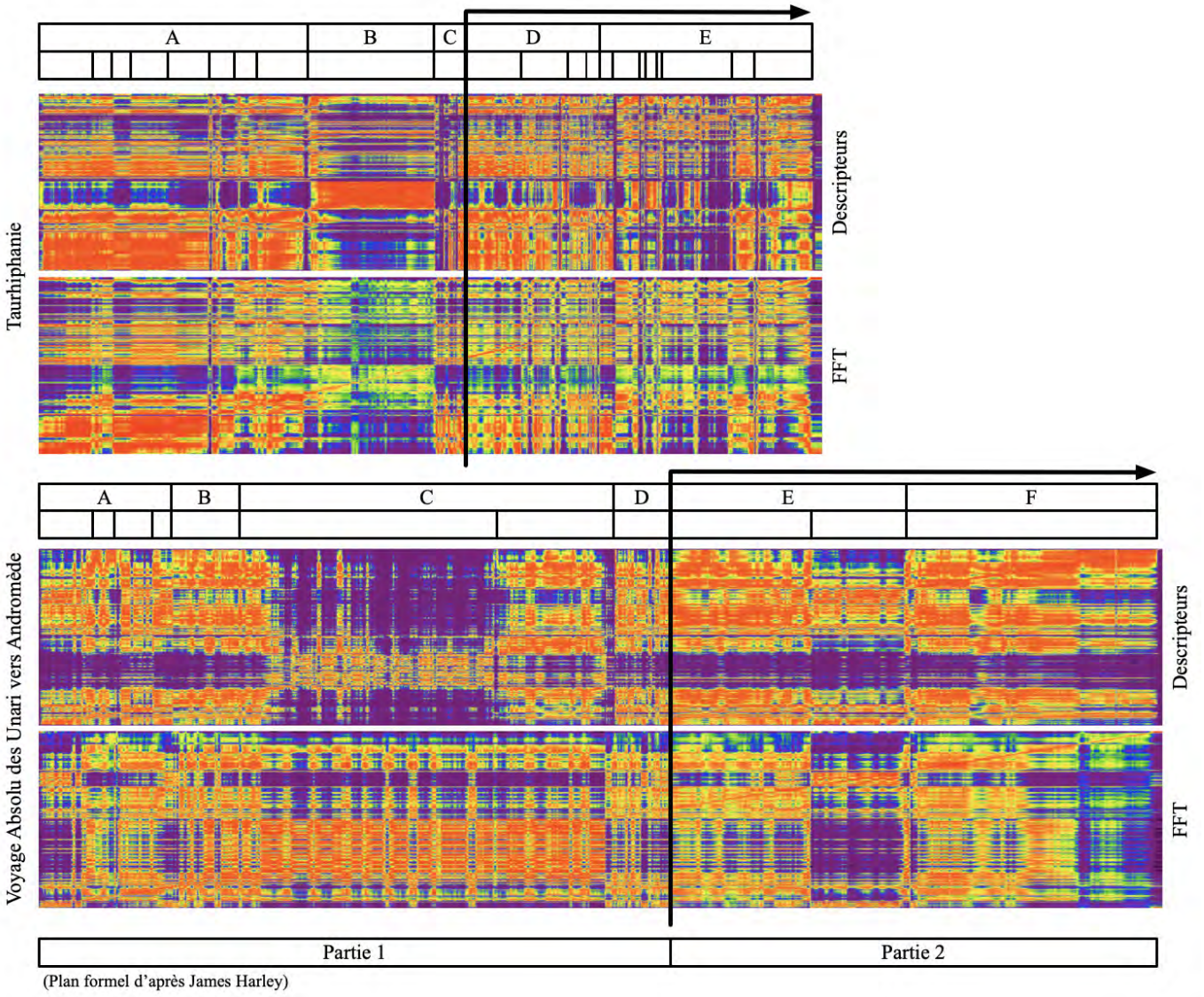


Figure 7. Plan formel et comparaison entre FFT et les descripteurs audio sous la forme de matrices de similarités.

l'analyse comparative. Je vais maintenant montrer comment les morphogénèses ou gestes[42] utilisés par Xenakis ont aussi un rôle très important au niveau des transitions et dans la caractérisation des sous-parties.

Gestes : de l'UPIC à la réalisation sonore

Comme présenté précédemment, j'ai eu accès à la partition du *Voyage absolu des Unari vers Andromède*. Celle-ci se compose de douze relevés dessinés sur l'UPIC[43]. Vu la numérotation des pages réparties entre 9 et 60, il est probable qu'il ne s'agisse que d'un fragment du relevé complet. De plus, lorsque l'on examine chaque graphique, il ne semble y avoir que deux relevés originaux, les autres découlant du premier (pages 32 et 60). Le deuxième relevé original (page 34) n'a pas donné lieu à des variations. La figure 8 propose une hypothèse sur la réalisation de ces variations. Nous pouvons remarquer que Xenakis a principalement travaillé à partir de

42. Philippe Lalitte souligne l'impact du geste sur la perception formelle : Philippe Lalitte, « Conditions de possibilités d'une rhétorique formelle perçue », *Intellectica*, 48-49, 2008/1-2, p. 104.

43. Il y a 13 relevés, mais les pages 32 et 60 sont identiques.

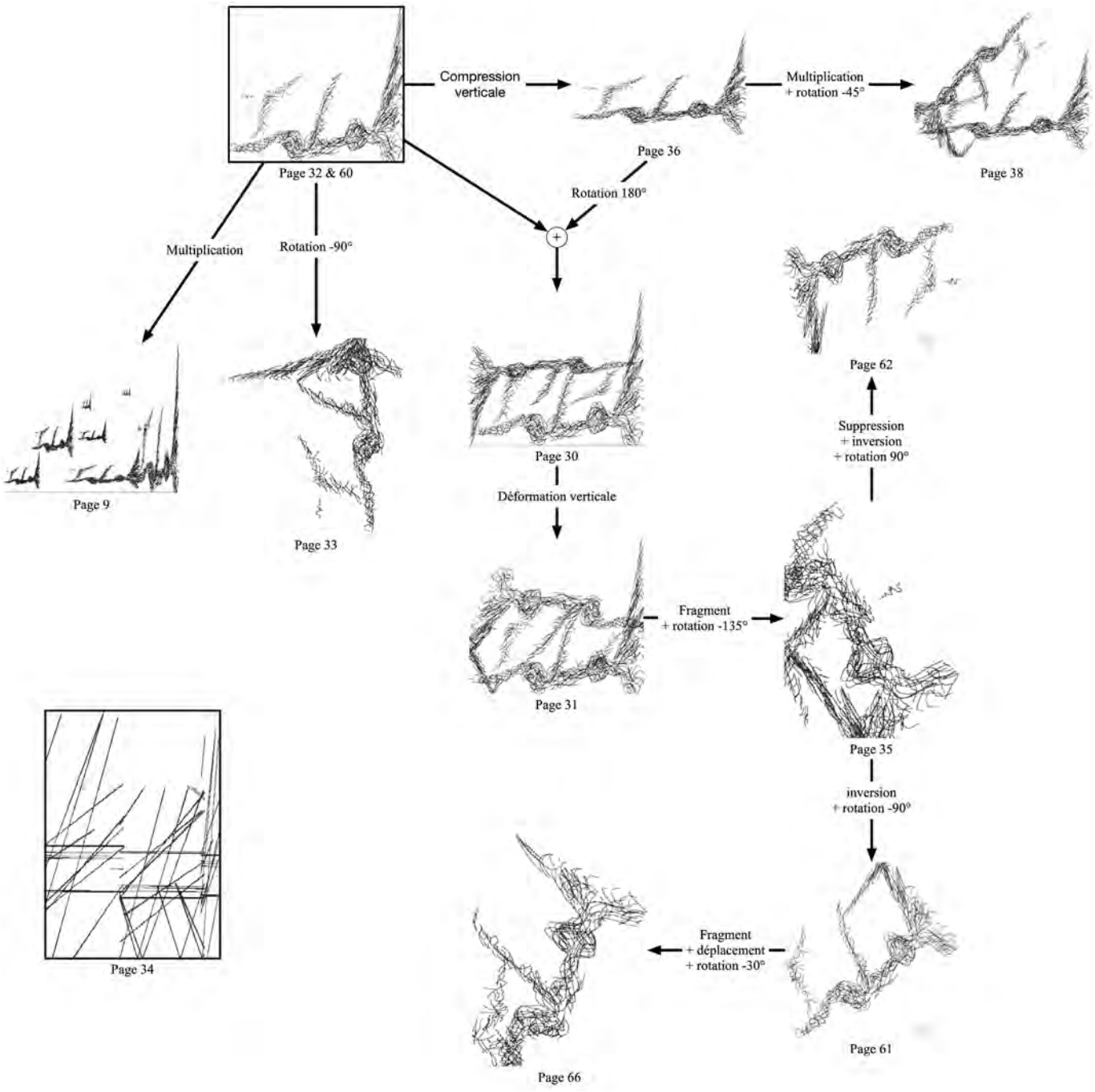


Figure 8.
Voyage absolu des Unari vers Andromède, *hypothèse sur la génération des pages de la partition à partir de deux formes originelles (encadrées).*

variations par rotation[44] et par assemblage de la même forme démultipliée (comme en 9, 30, 38 et dans les pages qui en découlent). Finalement peu de relevés sont directement visibles et perceptibles dans la version CD. La figure 9 permet de visualiser le sonagramme (en haut) et un diagramme (en bas) contenant les emplacements des relevés effectivement présents[45]. J'ai nommé « A » et « B » deux formes qui apparaissent nettement sur le sonagramme comme ayant probablement leur origine dans un relevé sur l'UPIC mais qui ne sont pas présentes dans la partition. De même, le fragment « 9′ » provient de la page 9 mais il y a un montage de deux itérations supplémentaires par rapport à la forme

44. Les rotations indiquées dans la figure 8 sont approximatives.

45. Il est bien sûr possible qu'il y en ait d'autres, masqués par des transformations.

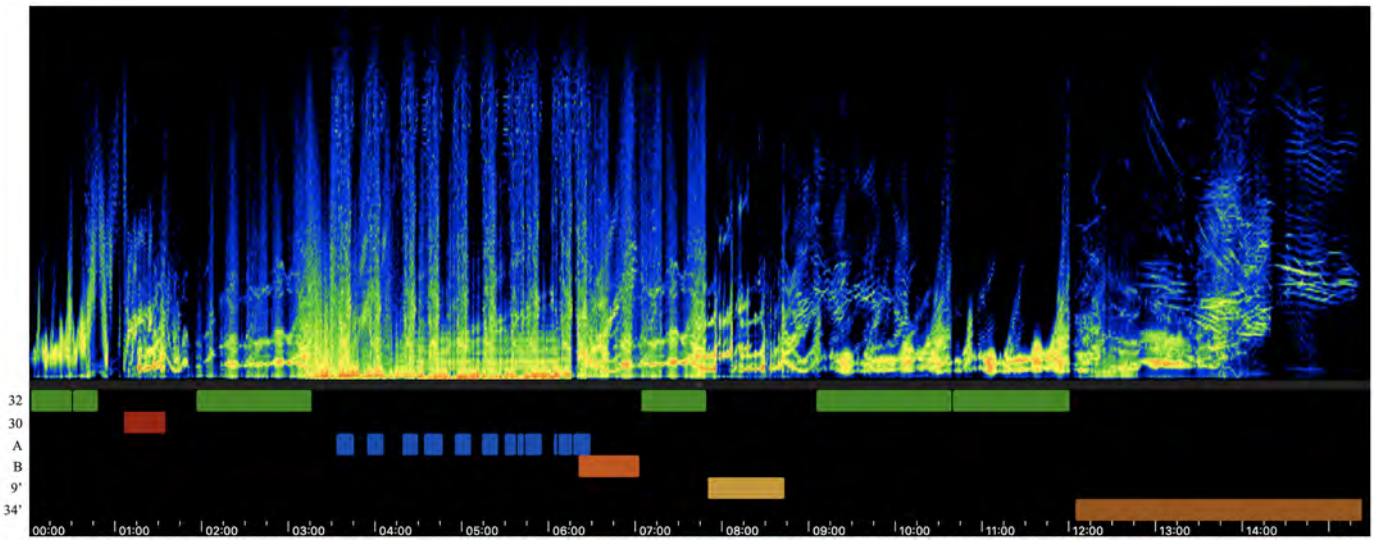


Figure 9. Voyage absolu des Unari vers Andromède, *repérage des pages de la partition (A, B étant des gestes absents de la partition et 9' et 34' des variantes des pages 9 et 34).*

originale. La seule apparition de la page 34 (noté 34') à 12'03 est, quant à elle, très modifiée par des effets de démultiplications et d'étirement temporel.

Ce qui est observable dans cette pièce ne l'est malheureusement pas pour *Taurhiphanie*. En effet, si la partition existe, sa numérisation n'est pas encore réalisée et la fragilité des originaux ne m'a pas encore permis de travailler sur le repérage dans la version CD des formes dessinées sur l'UPIC. Il n'en reste pas moins que certaines formes visibles sur le sonagramme proviennent probablement de matériaux dessinés sur l'instrument, leur aspect étant très proche de celles utilisées dans le *Voyage absolu des Unari vers Andromède*.

La réalisation CD de ces pièces apparaît donc comme une composition à part entière à partir de matériaux en partie réalisés sur l'UPIC. L'ensemble des deux pièces peuvent être décomposées afin d'analyser la manière dont Xenakis a géré les transitions entre les matériaux et les modifications progressives des textures.

Continu et discontinu : transformations et transitions

L'analyse réalisée jusqu'à présent a permis de mettre en évidence la composition des deux œuvres comme un montage de plusieurs séquences dont certaines utilisent des matériaux issus de dessins sur l'UPIC. Toutefois, lors de l'audition, l'aspect montage n'apparaît pas réellement et une impression de « moments » serait plus juste. Chacun d'entre eux possédant une logique d'écriture propre et l'ensemble de ces moments s'enchaînant sans réelle rupture. Cette première forme de continuité est particulièrement visible sur le sonagramme logarithmique complet de chaque pièce (fig. 10).

Dans *Taurhiphanie*, en dehors de la rupture centrale entre 3'48 et 5'28[46], le spectre montre la continuité sur deux types de matériaux :

1. début-3'45 : un matériau très riche sur le plan spectral ;
2. 5'15-fin : un ensemble de sons plutôt harmoniques.

Dans le *Voyage absolu des Unari vers Andromède*, le sonagramme logarithmique met en évidence les points de fondus enchaînés entre trois types de matériaux :

1. début-3'00 : un matériau assez limpide sur le plan spectral ;
2. 3'00-8'00 : un matériau très riche et très dense ;
3. 8'00-fin : un ensemble de sons dont les sites spectraux sont assez resserrés.

Dans cette deuxième œuvre, les transitions par fondu enchaîné entre les trois types de matériaux sont très visibles. Ces transitions entre les grandes parties opèrent aussi à un niveau plus fin. L'écoute et la visualisation des sonagrammes permettent de se rendre

46. Les transitions étant réalisées par fondus enchainés, les durées indiquées ici et dans les listes qui suivent sont approximatives.

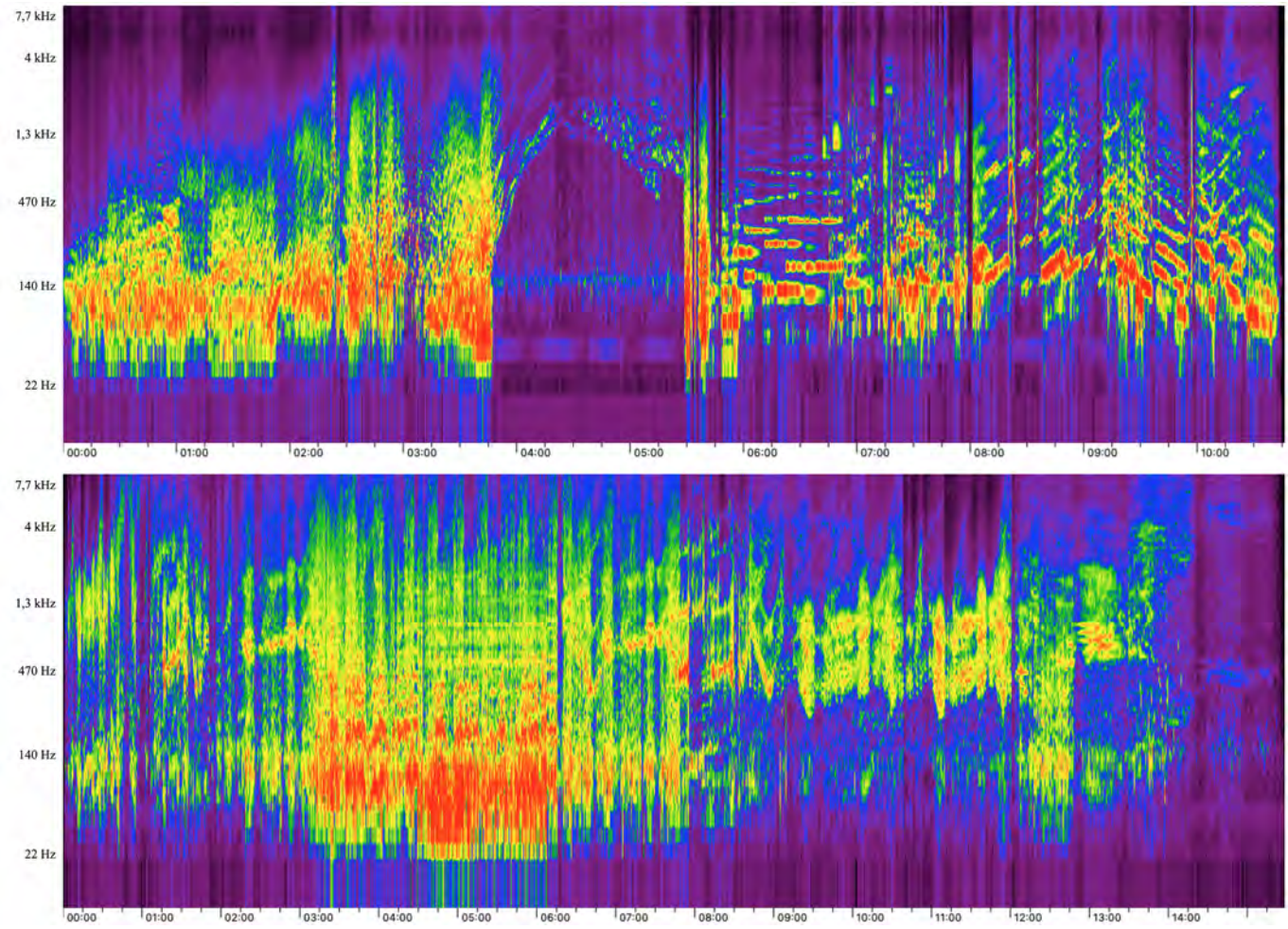


Figure 10. Sonagrammes logarithmiques de Taurhiphanie *(en haut) et du* Voyage absolu des Unari vers Andromède *(en bas).*

compte que les deux œuvres ont été composées sous la forme d'un montage de plusieurs sections, elles-mêmes à plusieurs niveaux. Si Xenakis utilise le fondu enchaîné entre les grandes parties, il varie les transitions des matériaux de plus courte durée (fig. 11) :

1. en passant par un silence très court (1,2 seconde au maximum) présent uniquement dans *Taurhiphanie* ;
2. en utilisant un fondu enchaîné très court ;
3. en utilisant de longs fondus enchaînés ou des transformations progressives du matériau.

Ces transitions, que ce soit au niveau des grandes parties ou des structures plus petites, créent une grande continuité dans l'évolution de la forme. Toutefois, les deux œuvres possèdent aussi des formes de discontinuités qui se révèlent dans l'équilibrage entre les deux canaux. Xenakis a systématisé une forte oscillation du matériau sur le plan stéréophonique. La figure 12 montre les formes d'ondes et une courbe de déviation de l'amplitude RMS[47] (en rouge).

On observe que la fréquence d'oscillation est très différente entre les deux œuvres. Même si celle du haut (*Taurhiphanie*) possède un ambitus de déviation plus important, cette oscillation est presque continue, seul *Voyage absolu des Unari vers Andromède* possède quelques moments de relative stabilité (vers 1'00, 9'30 et 14'00).

Continuité et discontinuité sont donc à chercher à plusieurs échelles temporelles et sont complémentaires l'une de l'autre. Ainsi, la dé-corrélation des canaux permet au compositeur d'obtenir un matériau moins

47. La déviation entre les deux courbes d'amplitude RMS montre l'équilibre des niveaux : -1 (en bas) = prédominance du canal droit, 0 (au milieu) = équilibre entre les deux canaux, +1 (en haut) = prédominance du canal gauche.

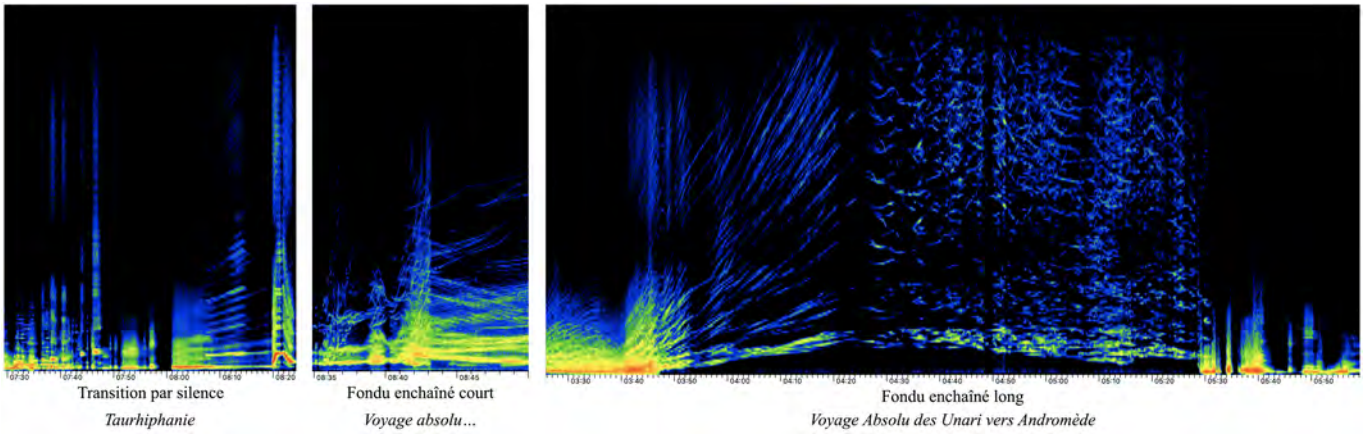


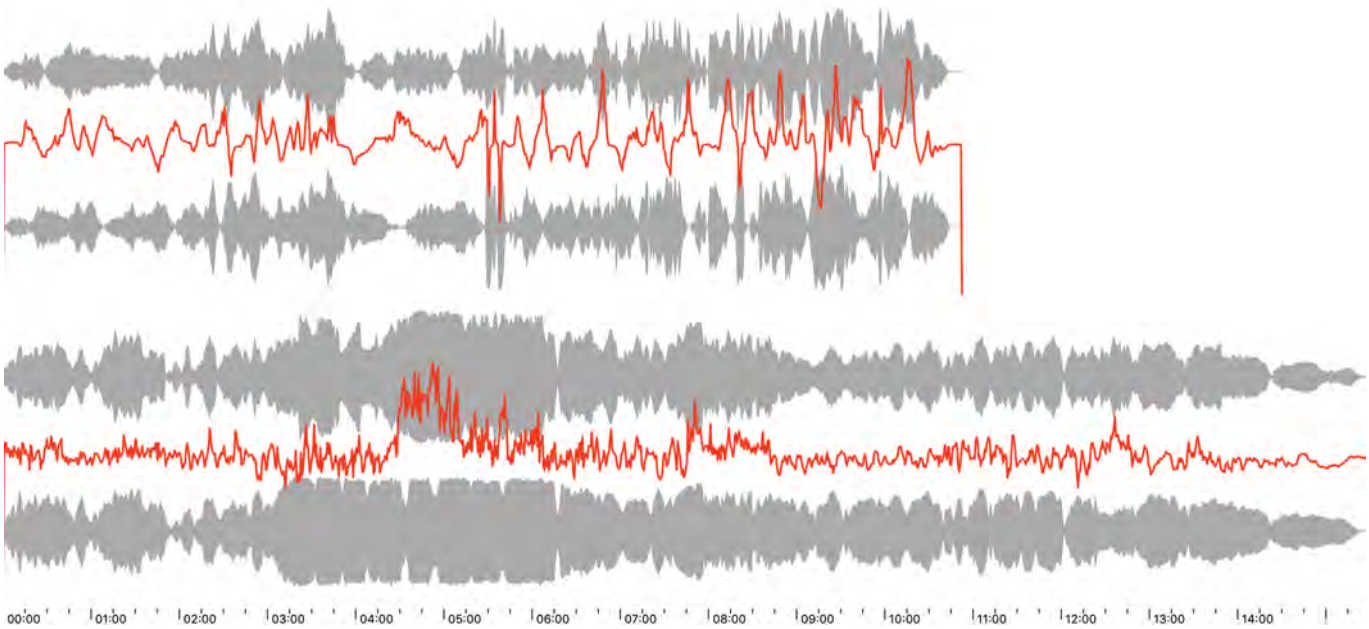
Figure 11. Exemples de transitions par fondu enchaîné ou en passant par un silence dans Taurhiphanie.

monolithique. Il est aisé d'imaginer ce que souhaitait Xenakis en pensant à une diffusion de ces versions stéréophoniques sur quatre haut-parleurs en croisant les canaux.

Dans ce court article, j'ai tenté une première approche d'analyse comparée sur ces deux œuvres emblématiques de la production électroacoustique de Xenakis. Comme j'ai pu le montrer, l'usage de méthodes d'analyse fondées sur une représentation acoustique ou sur une visualisation d'informations extraites du signal m'a permis d'entrer dans le détail de la construction des œuvres, mais aussi d'émettre quelques hypothèses sur le processus créatif. L'exploration de nouvelles sources pourra probablement permettre de compléter ces analyses.

Si Xenakis a apporté un modèle pour l'interaction entre les mathématiques, l'informatique et la création artistique, il nous a aussi apporté un modèle, au même titre que Jean-Claude Risset, pour ce qu'il est convenu d'appeler les humanités numériques. Les recherches sur de telles œuvres ne peuvent se faire sans l'interaction entre plusieurs domaines scientifiques et sans un aller-retour constant entre recherche et création. À travers ses œuvres, Xenakis nous a montré une voie très riche pour la recherche musicale en alliant, dans une même discipline des enjeux qui peuvent sembler très différents, mais qui concourent au même objectif, le renouvellement des formes artistiques.

*Figure 12. Forme d'onde des deux œuvres (*Taurhiphanie *en haut) et déviation entre les amplitudes RMS des deux canaux (en rouge).*



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages monographiques

Couprie, Pierre, *L'Analyse musicale et la représentation analytique de la musique acousmatique. Outils, méthodes, technologies*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Paris, Sorbonne Université, 2015.

Moles, Abraham, *Les Sciences de l'imprécis*, Paris, Seuil, 1990.

Morin, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.

Rosnay, Joël de, *Le Macroscope. Vers une vision globale*, Paris, Seuil, 1975.

Articles issus d'ouvrages collectifs

Couprie, Pierre, « Nouvelles approches audionumériques pour l'analyse musicale », *Musicologies nouvelles*, 5, 2018, p. 120-132.

—, « Analyse de la musique mixte : logiciels, procédures, workflows », dans Alain Bonardi et al. (dir.), *Analyse de la musique mixte*, Paris, Delatour, 2017, p. 61-79.

—, « Voyage dans "Grandeur nature" », dans François Bayle (dir.), *Son Vitesse-Lumière*, Paris, Magisson, 2016, p. 47-57.

Georgaki, Anastasia, « Sound Pedagogy through Polyagogy: Initiation to Xenakis' World in Primary School through the HighC Interactive Whiteboard », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 241-254.

Hofmann, Boris, « The Electroacoustic Works by Xenakis and their Instrumental "Contemporaries" », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 19-28.

Malt, Mikhail et Jourdan, Emmanuel, « Le "BStD" – une représentation graphique de la brillance et de l'écart type spectral, comme possible représentation de l'évolution du timbre sonore », dans Xavier Hascher, Mondher Ayari et Jean-Michel Bardez (dir.), *L'Analyse musicale aujourd'hui*, Paris, Delatour, 2015, p. 111-128.

Solomos, Makis, « Introduction », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique* électroacoustique, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 5-12.

—, « L'équilibre fragile de *Pour la paix* », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 127-157.

Young, John, « Forming Form », dans Simon Emmerson et Leigh Landy (dir.), *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 58-79.

Articles de périodiques

Bourotte, Rodolphe et Delhaye Cyrille, « Learn to Think for Yourself: Impelled by UPIC to Open New Ways of Composing », *Organised Sound*, 18, 2013/2, p. 134-145.

Combres, Malika, « La musique contemporaine à l'école », *Transposition*, 2012/2, trans position.revues.org.

Couprie, Pierre, « Prolégomènes à la représentation analytique des musiques électroacoustiques », *Circuit*, 25, 2015/1, p. 39-54.

–, « Nouvelles approches audionumériques pour l'analyse musicale », *Musicologies nouvelles*, 5, 2018, p. 120-132.

Harley, Maria, « Musique, espace et spatialisation. Entretien de Iannis Xenakis avec Maria Harley », *Circuit*, 5, 1994/2, p. 9-20.

Lalitte, Philippe, « Conditions de possibilités d'une rhétorique formelle perçue », *Intellectica*, 2008/1-2, p. 103-114.

Marino, Gérard, Serra, Marie-Hélène et Raczinski, Jean-Michel, « The UPIC System: Origins and Innovations », *Perspectives of New Music*, 31, 1993/1, p. 258-269.

Risset, Jean-Claude, « Recollections and Reflections on *Organised Sound* », *Organised Sound*, 20, 2015/1, p. 15-22.

Schumacher, Marlon et Wanderley, Marcelo M., « Integrating Gesture Data in Computer-Aided Composition: A Framework for Representation, Processing and Mapping », *Journal of New Music Research*, 46, 2017/1, p. 87-101.

Xenakis, Iannis, « Determinacy and indeterminacy », *Organised Sound*, 1, 1996/3, p. 143-155.

Georges Aperghis : *Énumérations*

Entre composition et travail collaboratif : techniques et pratiques de l'ATEM des années 1980

Nicolas Tzortzis

En 1988, année de création d'*Énumérations*, l'ATEM (Atelier théâtre et musique) en est déjà à sa douzième année d'existence. Après des débuts difficiles et complètement marginaux, il commence à se faire un nom et à établir Georges Aperghis comme le représentant principal du théâtre musical en France. Malgré le manque de moyens, l'atelier attire des musiciens, des musiciennes, des chanteurs, des chanteuses, des comédiens et des comédiennes de divers horizons, tous et toutes ayant le goût de l'expérimentation. L'esprit de l'ATEM est parfaitement résumé dans ce court texte d'Antoine Gindt, écrit pour la pochette du CD *Sextuor – L'Origine des espèces*, paru en 1995 :

> *[…] un premier travail d'atelier réunissant les cinq chanteuses avec constitution de matériaux musicaux, la réception du livret commandé à François Regnault et l'ajout d'autres textes, l'écriture musicale proprement dite (avec introduction de la partie de violoncelle) et les répétitions du spectacle au cours desquelles s'organisèrent les différentes séquences. Près d'une année, durant laquelle Georges Aperghis dut alternativement tenir compte des personnalités réunies dans ce projet – des voix très différentes les unes des autres et présentant de grandes particularités – et s'en abstraire afin d'échapper à la simple composition « sur mesure ». Il n'établit définitivement la partition qu'au jour de la création du spectacle. Ainsi fixée, elle présente une succession d'ensembles (du duo au tutti) et de soli, prise dans un système narratif comparable à celui d'un oratorio – dont l'évolution des espèces est le sujet, avec expositions et arie –, duquel les chanteuses s'échappent tour à tour pour un récitatif « hors champ » mais aux liaisons symboliques évidentes*[1].

Le travail effectué au sein de l'ATEM était centré autour de deux axes : le travail collectif en groupe pendant des séances espacées tout au long de l'année, et le travail individuel, du compositeur ou des interprètes.

À la première rencontre, Aperghis présentait aux personnes participantes le matériau de base, à savoir des pages séparées qui allaient être assemblées par la suite et pour qui les interprètes étaient censés s'imaginer différentes réalisations. Par « matériau », on entend des textes, des listes de mots ou de phonèmes, des partitions de musique sans instrumentation déterminée ou des partitions précises, le tout placé sous l'idée principale du projet en question, conformément à l'esthétique d'Aperghis, qui voulait dissocier les paramètres et les travailler séparément pour que chacun raconte sa propre « histoire ». Chaque miniature fonctionnait comme la pièce d'un puzzle dont la forme allait se fixer tout au long des répétitions.

L'idée de l'assemblage, qu'Aperghis applique encore aujourd'hui dans ses spectacles actuels, signifiait que les pages pouvaient être combinées ou lues de plusieurs

1. Antoine Gindt, note de présentation, dans Georges Aperghis, *Sextuor – L'Origine des espèces*, MFA-Radio France, 1995, MFA 216004.

manières : successivement, simultanément, partiellement, à l'endroit ou à l'envers. À part la réalisation purement « musicale » ou sonore qui était étroitement liée à ce qui se trouvait sur chaque page, le côté théâtral et visuel devait se préciser aussi, sauf qu'Aperghis n'en donnait aucune indication dans la « partition ». Et c'est là que les interprètes pouvaient apporter leur plus grande contribution, en imaginant des situations dans lesquelles auraient lieu les différents moments musico-théâtraux. Ceci se traduisait en une action effectuée en même temps que le texte qui, souvent, mettait l'interprète dans une contrainte physique, un style de diction, une attitude sur scène ou même un choix inattendu de sources sonores, le tout visant à créer des contextes contradictoires, contre-intuitifs ou simplement absurdes.

L'idée de l'assemblage s'applique aussi visuellement, avec les corps des interprètes qui apparaissent souvent comme des fragments, presque des pièces détachées mécaniques et autonomes. On pourrait placer cette mise en scène en regard des travaux de Mauricio Kagel (notamment *Staatstheater*), l'homme dont l'œuvre avait été décisive dans le parcours d'Aperghis, mais la mettre aussi en rapport avec la physicalité de certaines pièces de Samuel Beckett (on pense souvent à Winnie dans *Oh les beaux jours*).

Au fur et à mesure que les répétitions avançaient, les propositions des interprètes servaient d'inspiration à Aperghis qui, soit en les gardant telles quelles, soit en les modifiant, définissait progressivement la forme finale du spectacle. Souvent c'était le regard du compositeur sur ses propres interprètes qui guidait son intuition, ce qu'il voyait en eux et en elles, ce dont il les croyait capables et qui dépassait leur propre image sur eux/elles-mêmes.

Il s'agissait vraiment d'un travail collectif, où chacun et chacune était censé dépasser le statut de simple interprète et laisser s'exprimer sa créativité, même si toutes les propositions n'étaient pas retenues à la fin. Il faut signaler ici que certaines pages qui font partie du matériau d'Énumération n'ont finalement pas trouvé leur place dans la version finale. Les interprètes, deux hommes et quatre femmes, étaient : François Bedel, percussionniste, qui a aussi dû apprendre à jouer de la clarinette pour ce spectacle ; Richard Dubelski, percussionniste et collaborateur d'Aperghis pour d'autres réalisations (*Luna Park*, *Thinking Things*) ; Marie-Christine Orry, comédienne et metteure en scène ; Françoise Rivalland, percussionniste et actuellement aussi metteure en scène ; Carol Robinson, clarinettiste et désormais aussi compositrice ; Emmanuelle Souc, comédienne, ayant aussi une formation de musicienne, désormais plasticienne.

Dans *Énumérations*, comme le titre l'indique, on a surtout affaire (en ce qui concerne les textes, au moins) à des listes dont les éléments sont cités un par un. Ces listes, un mélange de phonèmes, de faux mots pseudoscientifiques inventés par Aperghis, et de mots en ordre alphabétique en dehors de tout contexte, constituent le canevas sur lequel va se dérouler le spectacle. Contrairement à d'autres spectacles d'Aperghis de la même époque, ici il n'y a aucun texte linéaire, aucune narration compréhensible, aucun « sens ». Il s'agit peut-être du spectacle le plus abstrait de la production du compositeur car, et par les textes et par l'instrumentation, le tout est d'une nature complètement morcelée, sans parler de la mise en scène qu'on a déjà citée.

Ayant parlé de l'approche générale, on regardera maintenant quelques exemples, pour mieux comprendre le matériau et son mode de fonctionnement. On se basera sur ma propre expérience avec le spectacle, puisque j'y ai participé à la Haute école des arts de Berne, pendant mes études dans la classe de composition et de théâtre musical d'Aperghis, avec les autres étudiants et étudiantes compositeurs et instrumentistes (juin 2009), mais surtout pour le film d'Hugo Santiago, réalisé en 1989 et basé sur la création de l'année précédente.

Indépendance des plans

Fig. 1 : une comédienne (Marie-Christine Orry) entre dans le cadre d'une manière très théâtrale et peu naturelle et lit le texte de cette page comme s'il y avait un sens, prenant une attitude complètement « normale », comme si elle racontait une évidence. En même temps, Françoise Rivalland, elle aussi d'une démarche peu commode, arrive bruyamment, sans que sa présence gêne la comédienne déjà présente. Deux plans complètement indépendants coexistent, ne communiquent pas du tout, mais c'est cette non-interaction qui crée la tension.

Plusieurs versions du même matériau

Fig. 2 : page faisant l'objet de deux réalisations possibles, en deux endroits différents du film. Dans la première réalisation, les losanges noirs et blancs de la partition sont interprétés comme des respirations (inspirer, expirer), et les hauteurs comme du chant lyrique à des hauteurs relatives qui montent et descendent. Dans la deuxième réalisation, toujours par Marie-Christine Orry, les losanges deviennent des gestes des mains, les notes chantées deviennent des sifflements, et l'attitude générale est plus extravertie. Ceci est un parfait exemple de la manière dont la même page peut être réalisée différemment, tout en restant fidèle au texte proposé.

Lecture à des vitesses différentes

Fig. 3 : le texte est lu de manière musicale par deux interprètes, on dirait à des vitesses différentes. Pour trois mots prononcés par Françoise Rivalland, Richard Dubelski n'en prononce qu'un seul, ce qui donne à cette partie le caractère d'un canon augmenté presque baroque, où une voix est l'augmentation rythmique de l'autre. On connaît l'attachement d'Aperghis à la musique baroque et à ses techniques contrapuntiques, et cet exemple ne fait que le confirmer. La logique de l'ordre alphabétique n'est pas sans rappeler certains *Hörspiele* qu'Anestis Logothetis a composés à partir des années 1950.

Canon à quatre voix

Fig. 4 : encore un autre canon, cette fois à quatre voix, à des tempi indépendants, chuchoté par les interprètes. Un texte a priori non théâtral obtient une tout autre forme et donne l'illusion d'une complicité entre quatre personnes, simplement par une lecture stable, une attitude austère et une diction pleine de souffle.

Invention d'instruments pour la réalisation du matériau

Fig. 5 : la réalisation de cette page diffère considérablement des précédentes, car ici le matériau n'est pas que du texte, mais une partition a priori musicale à deux portées, avec des rythmes précis et des indications concernant l'évolution de la voix. Ce qui la démarque est aussi le fait que, pour la réaliser, le percussionniste a construit toute une installation. On voit que les notes sur la deuxième portée de la partition ne correspondent pas finalement à des rythmes mais à des actions, indépendamment de leur durée totale ou du rythme qu'elles produisent.

Solo devient duo

Fig. 6 : cette page, où des rythmes correspondent à des syllabes, sans qu'Aperghis ne précise le nombre d'interprètes concernés, devient un duo d'hommes qui parlent à l'unisson d'une manière robotique et sèche. La surprise qui se produit au milieu, à savoir une « modulation » presque tonale, n'est pas notée sur la page (où ne figure aucune indication de hauteur). Selon le compositeur, cette page était destinée à une voix seulement, mais c'est pendant les répétitions du spectacle que les deux percussionnistes, Dubelski et Bedel, ont voulu la faire comme un duo.

Champ ouvert pour l'interprétation du rythme

Fig. 7 : ici on a affaire à un passage purement « instrumental », où les interprètes n'ont qu'à jouer ce qui est écrit sur la page. Si mon expérience pendant les séances de travail à la Haute école des arts de Berne est une indication, la contribution des interprètes ici pourrait consister à la fabrication de « l'instrument », ce corps sonore asymétrique qui fait penser à plusieurs tambours de bois mis ensemble et qui crée la sensation de différentes « hauteurs ».

Il est intéressant de voir comment cette énumération est combinée avec la suivante (fig. 8), un texte qui, lu de manière triste avec une petite dose de nostalgie, finit par changer la manière dont on perçoit le passage précédent.

Liberté de lecture

Dans l'énumération suivante (fig. 9), notre dernière, on voit un bel exemple de la façon dont il faut aborder une page peu habituelle. Il

s'agit d'un duo vocal où la colonne de gauche est lue de bas en haut, alors que la colonne droite est lue de haut en bas, ce qui brise les schémas habituels du spectacle jusqu'à présent. Encore une fois, la lecture est liée à une action complètement autonome, mettant toujours l'interprète dans une situation compromise. Cette première lecture est immédiatement suivie par une deuxième version de la même page, d'un caractère complètement différent, presque comme une preuve que les pages ne sont qu'un prétexte, une matière neutre que l'on peut interpréter de plusieurs manières, tout en restant fidèle au texte.

Les exemples qu'on vient de citer sont indicatifs du mode de fonctionnement de l'ATEM des quinze premières années, de l'esthétique qu'il prônait et du fait que cette manière de faire reste toujours présente dans le travail d'Aperghis, malgré l'importance croissante de la technologie dans ses spectacles plus récents. Étant donné que les « partitions » de ses spectacles de la même époque ne sont pas publiées et sont désormais pratiquement introuvables, il nous paraît plus qu'important de mener une recherche aussi profonde que possible en contactant, si possible, les interprètes d'antan, afin que cette connaissance par transmission, on dirait presque, orale, puisse survivre et éclairer davantage les travaux plus récents et plus connus du compositeur.

BIBLIOGRAPHIE

Partitions

Aperghis, Georges, *Énumérations*, Partition manuscrite.

Films - documentaires

Aperghis, Georges, Santiago Hugo, *Énumérations*, Institut national de l'audiovisuel, ATEM, 1989, 54 minutes.

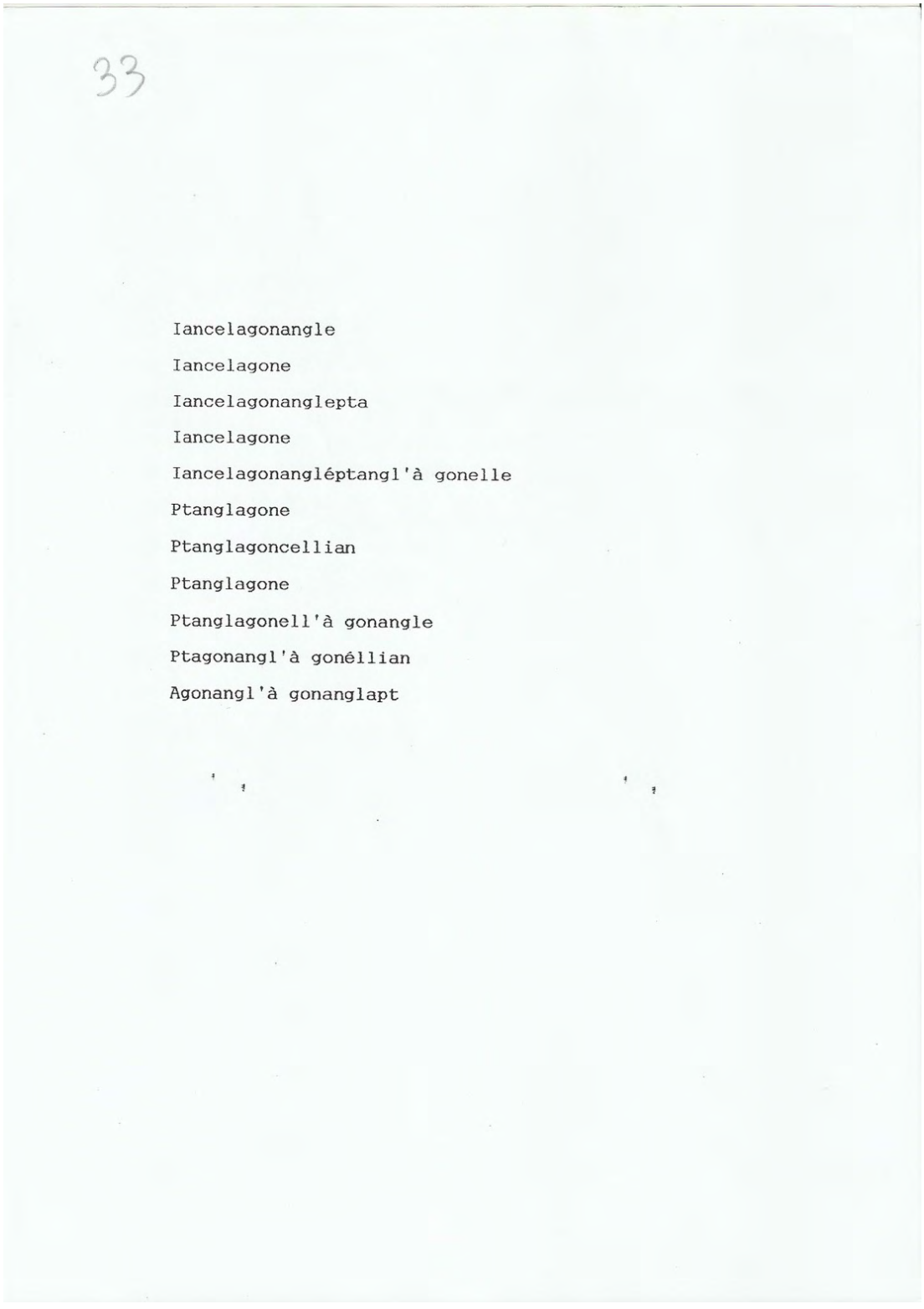


Figure 1.
Georges Aperghis,
Énumérations,
manuscrit du compositeur.

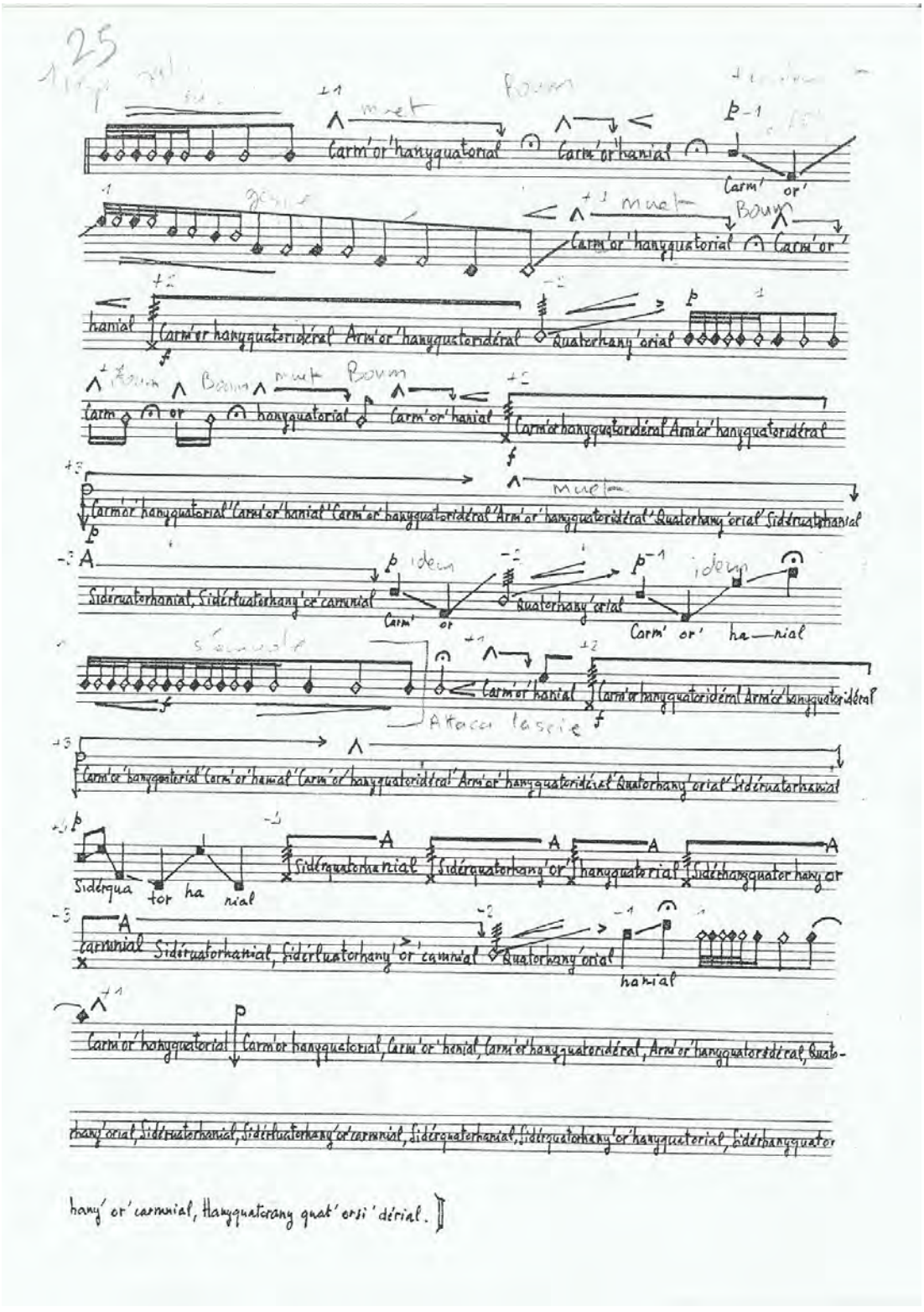



Figure 2.
Georges Aperghis,
Énumérations,
manuscrit du
compositeur.

Pack, Pacte, Paf, Page, Pagne, Paie, Paille, Pain, Pair, Paire,
Paix, Pal, Pale, Palme, Palpe, Pampre, Pan, Panne, Paon, Pape, Pâque,
Par, Parc, Part, Pas, Passe, Pâte, Pâtre, Paume, Pause, Pauvre,
Peau, Pêche, Peigne, Peindre, Peine, Peintre, Pelle, Pendre, Penne,
Pente, Perce, Perche, Perdre, Père, Perle, Perte, Peste, Peu, Peuple,
Peur, Pèze, Phare, Phase, Phasme, Phone, Phot, Phrase, Physe, Pian,
Pible, Pic, Pie, Pièce, Pied, Piège, Pierre, Pieu, Pieuvre, Pièze,

Figure 3.
Georges Aperghis,
Énumérations,
manuscrit du compositeur.

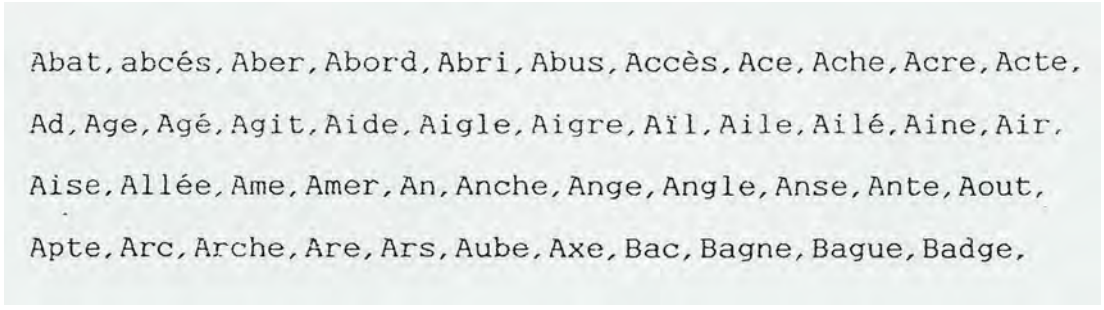

Abat, abcés, Aber, Abord, Abri, Abus, Accès, Ace, Ache, Acre, Acte,
Ad, Age, Agé, Agit, Aide, Aigle, Aigre, Aïl, Aile, Ailé, Aine, Air,
Aise, Allée, Ame, Amer, An, Anche, Ange, Angle, Anse, Ante, Aout,
Apte, Arc, Arche, Are, Ars, Aube, Axe, Bac, Bagne, Bague, Badge,

Figure 4.
Georges Aperghis,
Énumérations,
manuscrit du compositeur.

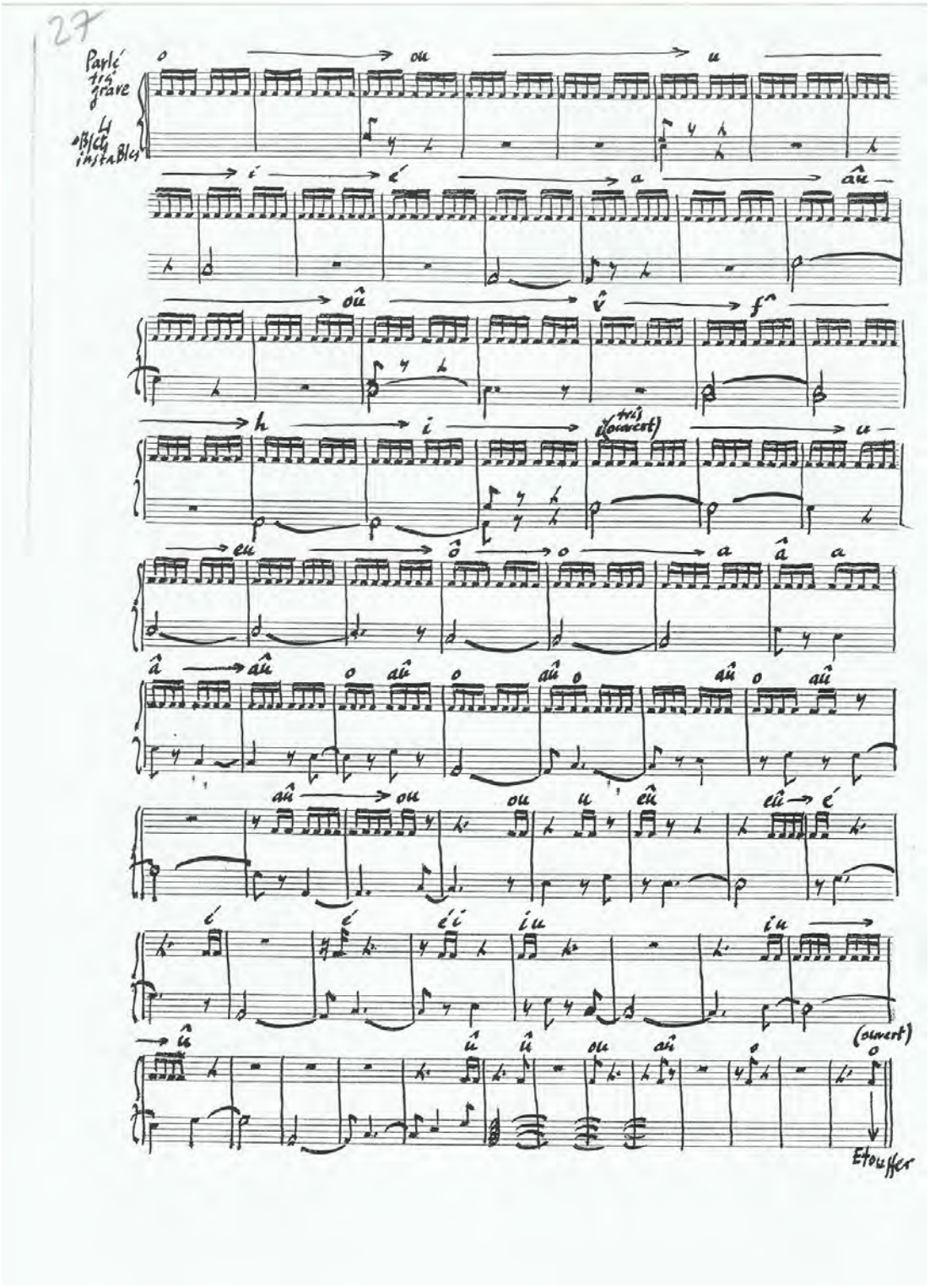



Figure 5.
Georges Aperghis,
Énumérations,
manuscrit du compositeur.

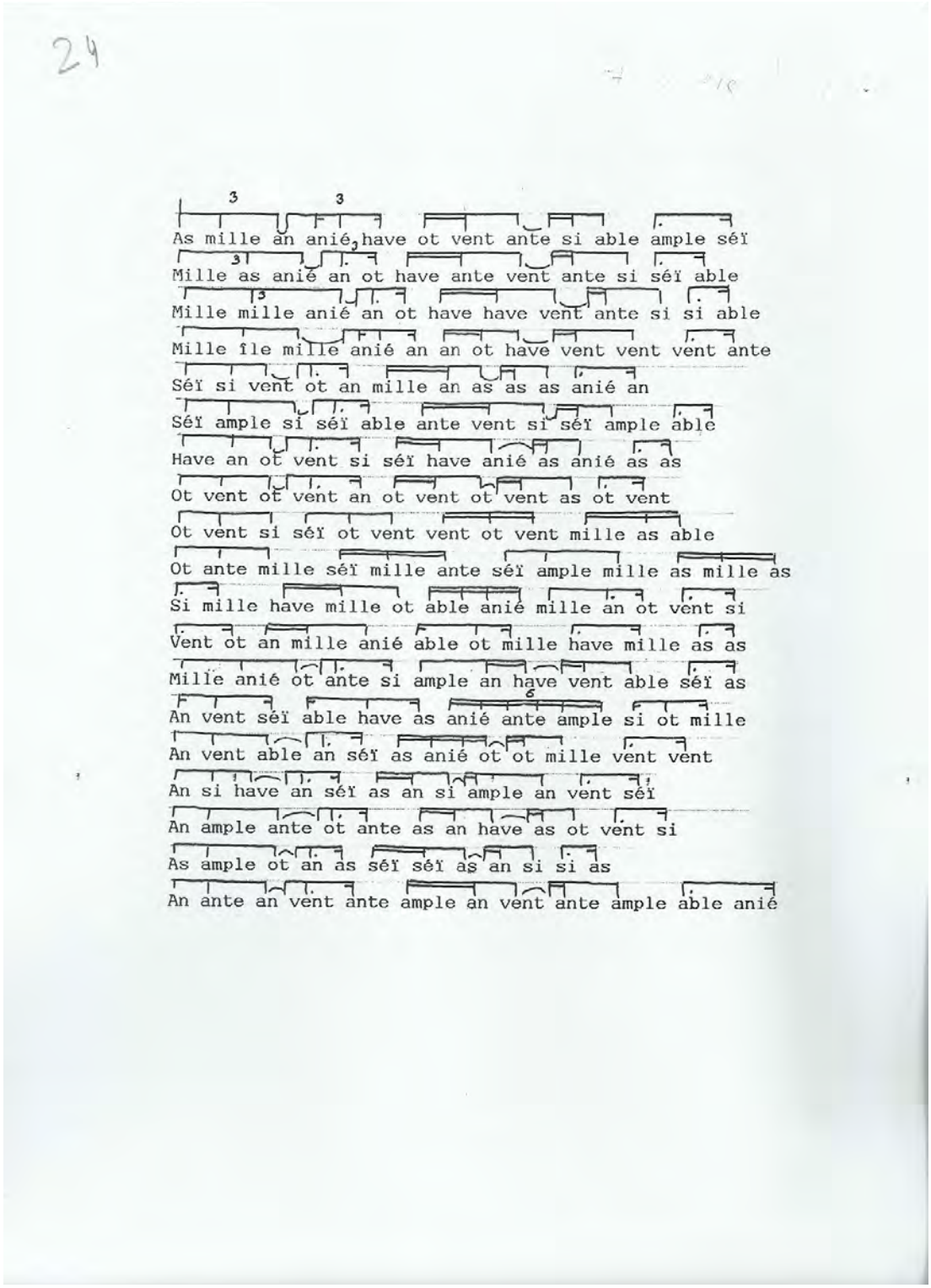

24
As mille an anié, have ot vent ante si able ample séï
Mille as anié an ot have ante vent ante si séï able
Mille mille anié an ot have have vent ante si si able
Mille île mille anié an an ot have vent vent vent ante
Séï si vent ot an mille an as as as anié an
Séï ample si séï able ante vent si séï ample able
Have an ot vent si séï have anié as anié as as
Ot vent ot vent an ot vent ot vent as ot vent
Ot vent si séï ot vent vent ot vent mille as able
Ot ante mille séï mille ante séï ample mille as mille as
Si mille have mille ot able anié mille an ot vent si
Vent ot an mille anié able ot mille have mille as as
Mille anié ot ante si ample an have vent able séï as
An vent séï able have as anié ante ample si ot mille
An vent able an séï as anié ot ot mille vent vent
An si have an séï as an si ample an vent séï
An ample ante ot ante as an have as ot vent si
As ample ot an as séï séï as an si si as
An ante an vent ante ample an vent ante ample able anié

Figure 6.
Georges Aperghis,
Énumérations*,*
manuscrit du
compositeur.

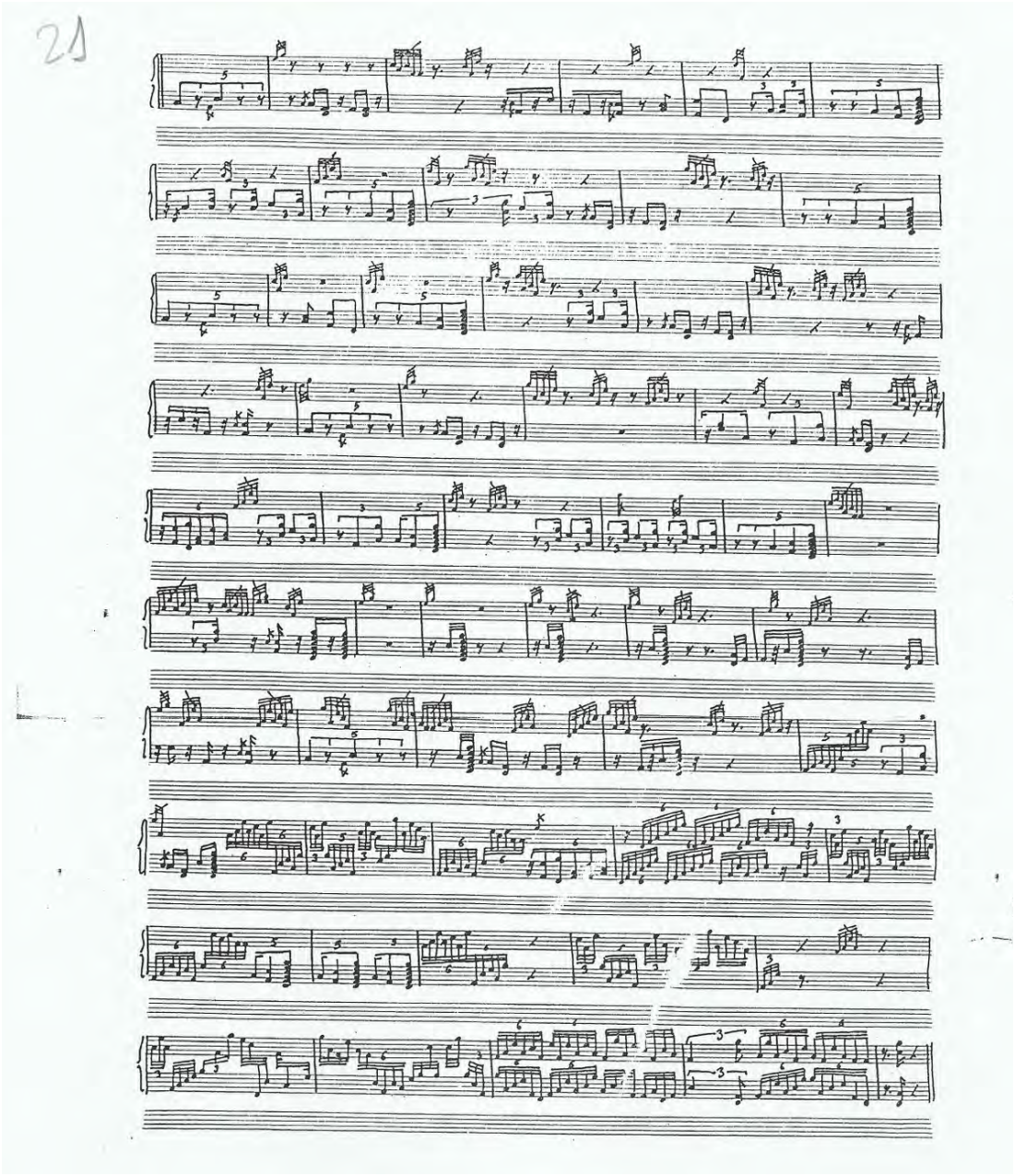


Figure 7.
Georges Aperghis,
Énumérations,
manuscrit du compositeur.

Ptèr'cynipsialis'diplou
Tèrecynipsialis
Ptèr'cynipsialis'diplouptèry
Tèrecynipyialis
Ptér'cynipsialis'diplouptèry
Diplousialiscynips
Ptérydiplouscialis
Ptérydiplouscialiscynips'ptère
Ptèriplouscial
Ptèrydiplouscialiscynipsi'à lisdiplou
Ptèrescialis diplouscialis cynipsptère
Ialisdiplou'sialis diplouptèry

Figure 8.
Georges Aperghis,
Énumérations,
manuscrit du compositeur.

Figure 9.
Georges Aperghis, Énumérations, *manuscrit du compositeur.*

Du monde actuel au mythe grec

L'usage de la voix dans les œuvres d'Alexandros Markeas

Andriana Soulele

Encouragé par sa professeure de piano à Athènes et poussé par son amour de la musique française du début du xx^e^ siècle (Debussy, Ravel), Alexandros Markeas a choisi la France pour poursuivre ses études de piano et de composition. En gardant une relation sentimentale très intense avec son pays natal dont le peuple, le rythme de vie et l'intense activité artistique le touchent profondément, Markeas connaît une riche carrière professionnelle à Paris et en France, où il vit depuis plus de trente ans. Il enseigne l'improvisation générative au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, il collabore avec plusieurs institutions françaises (comme l'École normale de musique et l'IRCAM) pour des projets pédagogiques et de création, il bénéficie d'une forte présence dans divers festivals (Aix-en-Provence, Besançon, Détours de Babel) et il profite souvent de résidences d'artiste. Son parcours lui a permis de tisser des liens de confiance avec différents acteurs de la vie musicale française et de gagner une reconnaissance importante. En témoigne sa collaboration avec l'Ensemble Sequenza 9.3 et la Philharmonie de Paris pour une série de concerts programmée lors des Jeux olympiques en 2024.

Extrêmement prolifique, Markeas a écrit de nombreuses pièces instrumentales, vocales et électroacoustiques, qui témoignent de son engouement pour différents domaines d'expression artistique : littérature, poésie, arts plastiques (installations, vidéo, web), architecture, techniques multimédia[1]. Il éprouve également un vif intérêt pour le théâtre musical (*Narcisse*, 2006), la musique pour l'image (*Symphonie diagonale*, 2008), l'improvisation (*Engrenages*, 2003), la pédagogie (*Les Oiseaux*, 2000), ainsi que pour les musiques traditionnelles de diverses cultures (*Taximi*, 2003), en particulier la musique grecque.

Particulièrement sensible aux événements qui tourmentent le monde contemporain, comme l'immigration, les scandales financiers ou la corruption, Markeas trouve un exutoire dans la musique, qui reflète sa conscience sociopolitique. Des œuvres comme *Trois Fois Hellas* (2013)[2], *Wall Street Lullaby* (2013)[3], qui font référence à la situation politique de la Grèce, ainsi qu'*Une autre Odyssée* (2018)[4], que Markeas a conçue comme une veillée funèbre pour les migrants morts en Méditerranée, posent des questions cruciales et invitent le public à y réfléchir. D'après le compositeur lui-même, il n'est pas question de véhiculer un message particulier, mais de susciter surtout une réflexion importante sur la société occidentale[5].

En ce sens, les mythes grecs deviennent pour Markeas un moyen ingénieux d'interroger le monde contemporain. Ayant une connaissance solide de la culture grecque antique, les mythes ne sont pas seulement une riche source d'inspiration pour le compositeur, mais un recours naturel, inné, renforcé

1. Voir dans ce volume l'article de Lorenda Ramou sur le rapport de Markeas avec le piano et sur le *Rallye concerto*.

2. Œuvre pour alto solo, percussion et quatuor à cordes créée au Grand théâtre de Provence durant le festival Présences.

3. Œuvre pour douze voix mixtes créée à l'Opéra de Marseille par l'ensemble Musicatreize sous la direction de Roland Hayrabedian.

4. *Une Autre Odyssée* a été créée par l'ensemble La Main harmonique, sous la direction de Frédéric Bétous.

5. Entretien avec Alexandros Markeas le 21 février 2018 à Paris.

par la pérennité des sujets mythiques. Markeas s'exprime ainsi sur ce sujet :

> *Je vis toujours imprégné par l'antiquité grecque. Ce que j'ai appris à l'école ne m'abandonne jamais. Par conséquent, tout ce que j'essaye d'expliquer dans ma vie quotidienne, même quand je ne compose pas, est vu, perçu à travers ce filtre. Quand je vois ce qui se passe à la Bourse, je pense directement à Ploutos d'Aristophane. On peut constater qu'il y a une similarité incroyable. L'élément grec antique ne fait pas seulement partie de ma propre réflexion, c'est celui qui m'a appris à réfléchir, à penser à partir de ses valeurs. D'autre part, il y a aussi toute cette tradition de la tragédie grecque à l'opéra, toutes ces figures féminines qui meurent. C'est un lien qui ne se rompt pas. Et c'est ça qui est intéressant*[6].

Medea Cinderella (2010), *Dionysos, le vin, le sang* (2010), *Trois Fragments des Bacchantes* (2009) constituent des œuvres représentatives de ce dialogue entre l'actualité et l'antiquité grecque. *Dionysos, le vin, le sang*, avec les *Bacchanales* (2011)[7] et *Une Grande Opéra bouffe* (2012)[8] font partie d'un cycle d'œuvres autour de la figure de Dionysos. Quant à *Medea Cinderella, Trois Fragments des Bacchantes* et *Antigone recrucifiée* (2011)[9], elles font partie d'un cycle de tragédies grecques en miniature[10]. Ces trois œuvres présentent des points communs importants tant au niveau conceptuel qu'au niveau des moyens requis pour leur interprétation, c'est-à-dire des chœurs a cappella.

Medea Cinderella

Medea Cinderella[11] a été écrite pour quatre groupes vocaux de six chanteurs a cappella disposés de façon différente dans l'espace (fig. 1)[12]. Elle met en regard deux figures féminines qui racontent une histoire des femmes et la place de la femme aujourd'hui[13].

L'œuvre s'inspire directement des écrits de la romancière et essayiste grecque Lili Zografou, publiés en 1998 sous le titre *De Médée à Cendrillon, histoire du phallus*[14]. Dans cet ouvrage, l'auteure montre les extrémités d'un parcours menant au patriarcat et à la contrainte affective féminine, à travers des figures mythiques[15]. Elle démontre comment, durant la préhistoire, la femme, vue et acceptée comme Déesse-Mère, était à la fois crainte et adorée par l'homme pour sa capacité à enfanter, mais était aussi placée au centre de la première cohabitation collective. Mais ce statut élevé de la femme disparaît progressivement et il est remplacé par la domination totale du mâle[16]. Selon Zografou, la civilisation mène au mépris de la femme[17] ;

6. *Ibid.*

7. Oratorio pour quatre ensembles et six chœurs, créé le 6 mai 2011 au festival Les Musiques de Marseille par les ensembles Musicatreize, Itinéraire, Proxima centauri, l'orchestre de la Timone, l'ensemble OJM et les choristes amateurs de la région PACA. Direction de Roland Hayrabedian, mise en scène de Jeanne Roth.

8. Œuvre scénique pour cinq chanteurs et cinq musiciens créée le 9 novembre 2012 au théâtre de Pantin par l'ensemble Sequenza 9.3 et les musiciens du Cabaret contemporain (commande). D'après le programme, il s'agit d'un banquet musical constitué du répertoire vocal de la Renaissance, de musiques traditionnelles méditerranéennes et de la création vocale contemporaine avec des souvenirs cinématographiques évoquant l'excès et la folie comme *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri. www.cabaret-contemporain.com, consulté le 05.09.2020.

9. Œuvre pour chœur et piano préparé, commande de Chœur en scène. Elle a été créée en décembre 2011 à l'Opéra de Massy sous la direction d'Emmanuèle Dubost, dans la mise en scène/chorégraphie de Jean-Christophe Boclé, choeurenscene.fr, consulté le 07.09.2020.

10. D'après le compositeur lui-même. Entretien avec Alexandros Markeas le 21 février 2018 à Paris.

11. Commande du chœur Les Éléments, l'œuvre a été créée le 17 octobre 2010 à Toulouse durant le festival Les Orgues par Les Éléments sous la direction de Joël Suhubiette. Alain Huc de Vaubert, « Quinze ans et la maturité pour Les Éléments », *Resmusica*, 26 octobre 2012, www.resmusica.com, consulté le 06.09.2020.

12. D'après la partition, il y a quatre configurations possibles, trois autour de la scène et une frontale.

13. Entretien avec Alexandros Markeas le 21 février 2018 à Paris.

14. Lili Zografou, *De Médée à Cendrillon, histoire du phallus* [*Λίλη Ζωγράφου, Από τη Μήδεια στη Σταχτοπούτα, η ιστορία του φαλλού*, Αθήνα, Έκτη Έκδοση, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια], Athènes, Éditions Alexandrie, 6e éd., 2004.

15. Alexandros Markeas, « Medea Cinderella », notice de l'œuvre, Centre de ressources dédié à l'art choral, www.lecen.eu, consulté le 06.09.2020.

16. L. Zografou, *De Médée…*, *op. cit.*, p. 1-100.

17. *Ibid.*, p. 68.

les mythes et les tragédies grecques, écrites et jouées par des hommes, ont également servi à réfuter l'idée d'une substance divine de la femme, à condamner son comportement criminel (à l'exception de l'*Alceste* d'Euripide) et à renforcer le rôle de l'homme en tant que père[18].

Contrairement à Cendrillon, femme indécise, sans volonté ni revendications, dont le sort change grâce au prince qui l'épousera, Médée est une femme libre, sûre d'elle-même et passionnément amoureuse de Jason. Elle reflète encore la femme du modèle matriarcal. Dans la *Théogonie* d'Hésiode et d'autres sources pré-euripidiennes, Médée est présentée comme une femme belle, une magicienne, une mère soignante, avant qu'Euripide ne la transforme en une meurtrière folle de jalousie[19]. D'après Zografou, en exploitant la forte personnalité de Médée, le poète grec, « impitoyable », la force à agir selon ses désirs et lui enlève le seul et unique avantage d'une femme, l'affection maternelle[20].

Markeas construit son œuvre sur la dualité entre Médée et Cendrillon, alternant certains extraits de la tragédie d'Euripide avec des odes chorales écrites par lui-même, qui

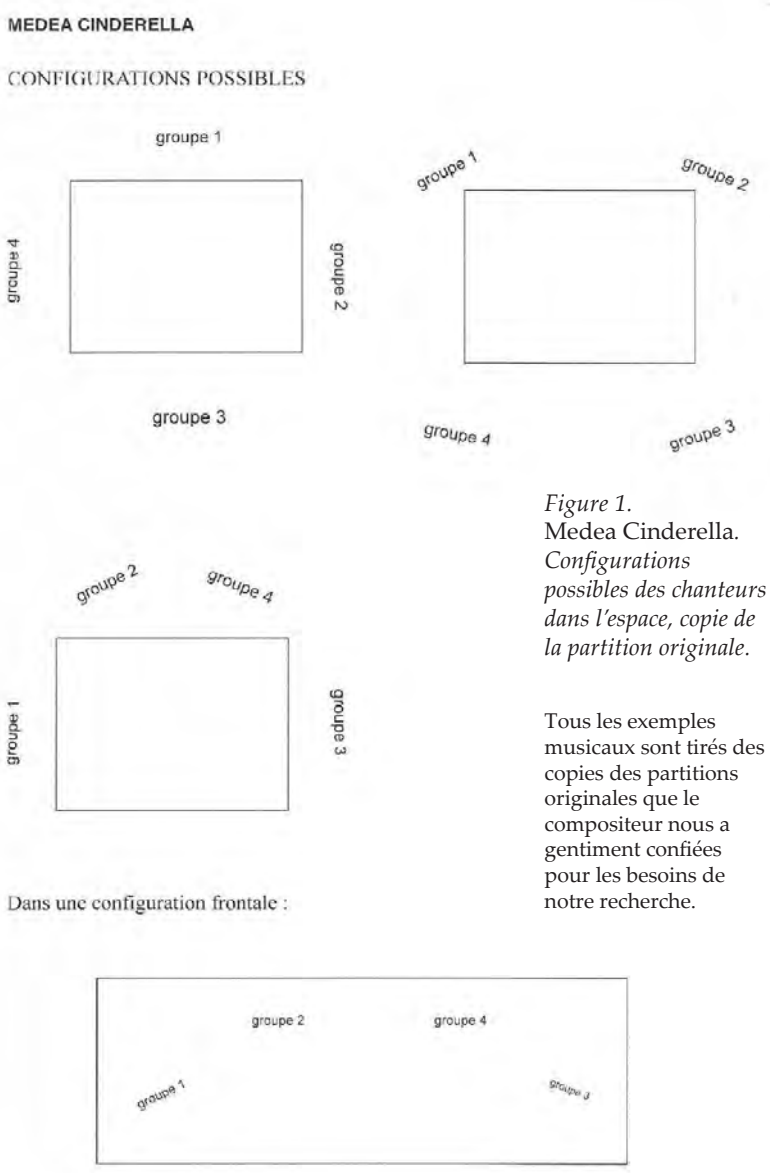
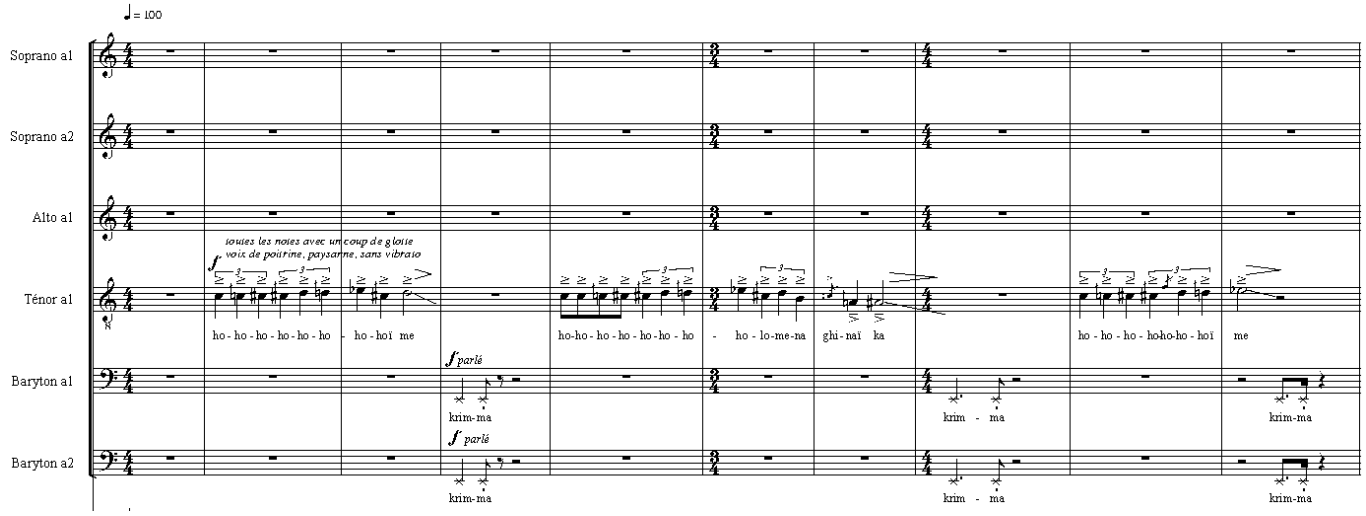


Figure 1.
Medea Cinderella.
Configurations possibles des chanteurs dans l'espace, copie de la partition originale.

Tous les exemples musicaux sont tirés des copies des partitions originales que le compositeur nous a gentiment confiées pour les besoins de notre recherche.

18. *Ibid.*, p. 120-128.

19. Selon diverses variantes de ce mythe, les enfants de Médée ont été tués par les Corinthiens, enragés par les morts de Glaucé et de Créon. Punis par les dieux pour avoir tué des enfants innocents, il est probable que les Corinthiens ont soudoyé Euripide pour qu'il modifie ce mythe diffamatoire à leur égard. *Ibid.*, p. 170-185.

20. *Ibid.*, p. 79.

♩= 100
Soprano a1
Soprano a2
Alto a1
Ténor a1
Baryton a1
Baryton a2
ho - ho - ho - ho - ho - ho - ho - hoï me
ho-ho - ho - ho - ho - ho - ho
- ho - lo-me-na
ghi - naï ka
ho - ho - ho - ho-ho-ho - hoï
me
krim-ma
krim - ma
krim-ma

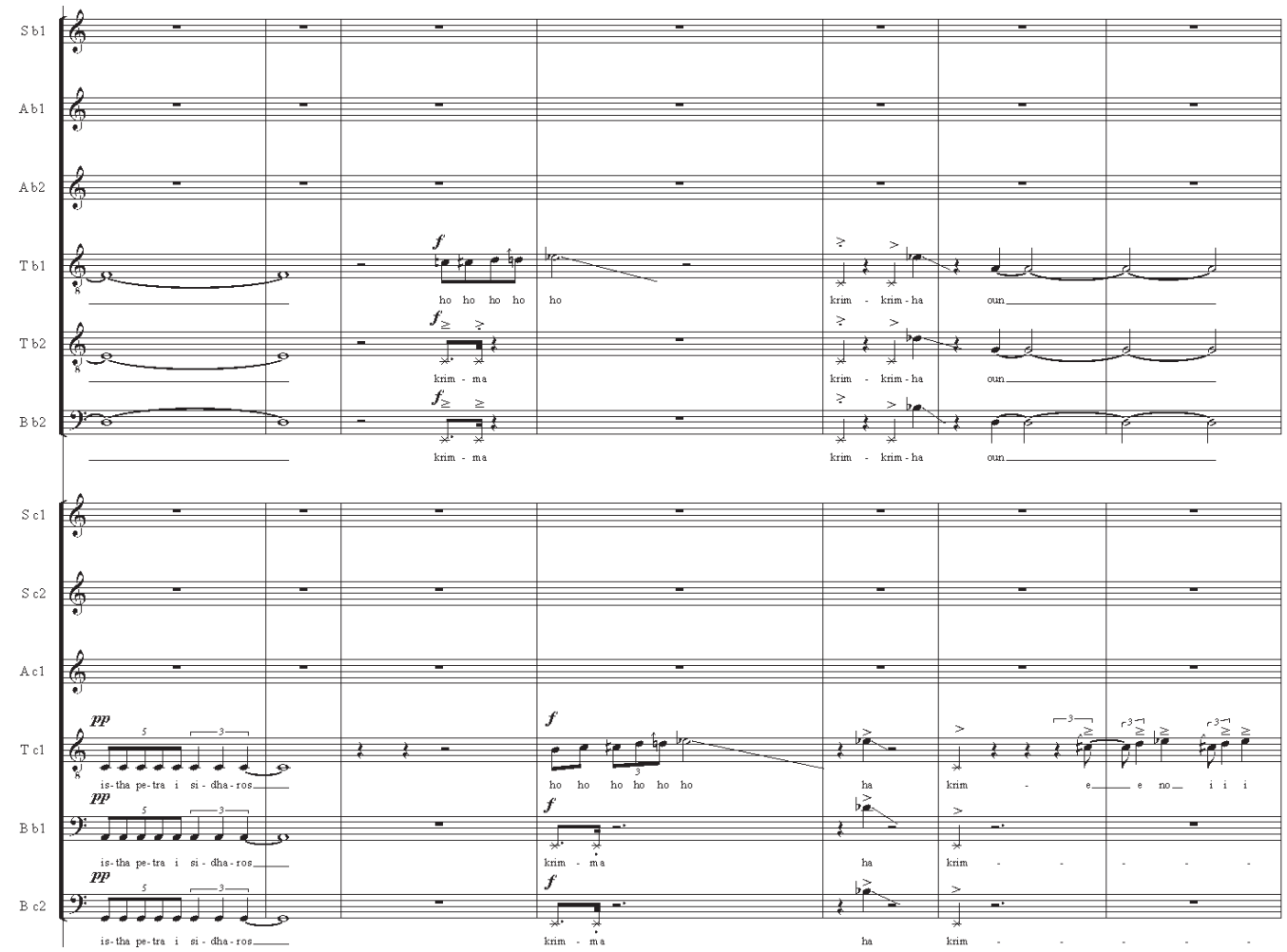



Figure 3. Alexandros Markeas, Medea Cinderella, *mes. 42-48, d'après une copie de la partition originale.*

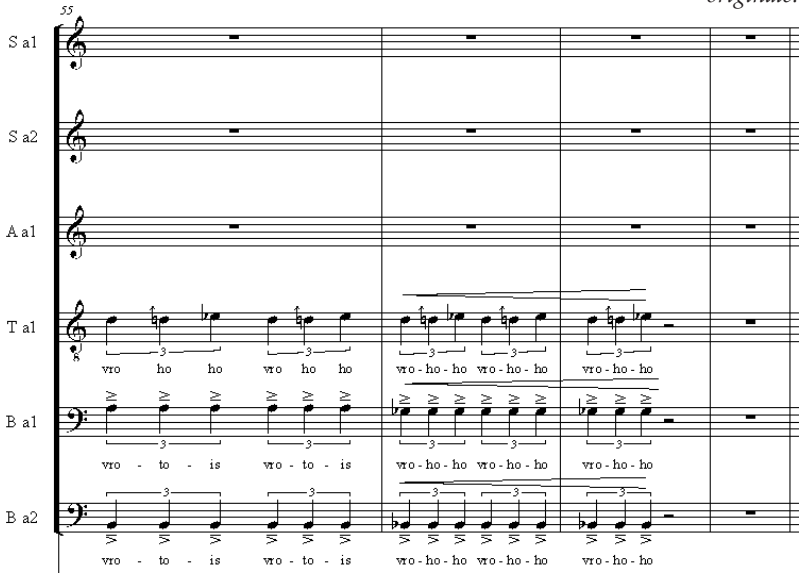



Figure 4. Alexandros Markeas, Medea Cinderella, *mes. 55-57, d'après une copie de la partition originale.*

commentent le texte d'un point de vue actuel[21]. Il accentue cette opposition en confiant aux voix masculines les thrènes et les lamentations en grec ancien, alors que les voix féminines expriment, en grec moderne, la révolte ou la résignation. Les rôles sont ici intentionnellement inversés, car les lamentations, dans la Grèce antique, étaient généralement chantées par les femmes. Markeas préfère attribuer la voix de la révolte aux femmes, prenant ainsi une position claire sur leur place dans la société. Quant aux hommes, leur texte reprend quelques phrases du sixième stasimon de la tragédie d'Euripide (pas toujours dans le même ordre) : le chœur, entendant les cris des enfants, évoque leur mort imminente et juge ouvertement leur mère qui ose commettre un tel crime. En revanche, le texte confié aux femmes parle de la voix humaine qui devient cri, qui pleure à cause de la perte des innocents et de l'insensibilité des hommes

21. A. Markeas, « Medea Cinderella », *op. cit.*

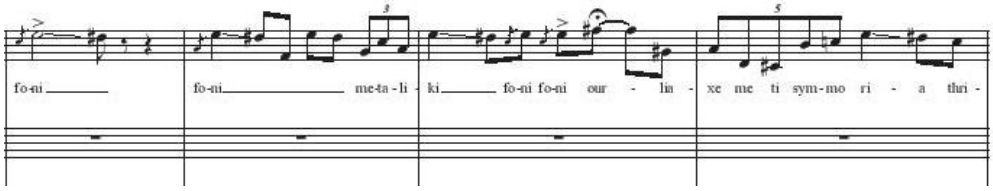



Figure 5.
Alexandros Markeas,
Medea Cinderella,
mes. 67-70, d'après une copie de la partition originale.

dont le résultat est la mort. Ce sont donc les femmes qui élèvent la voix et se révoltent contre la haine et contre la cruauté.

L'écriture vocale s'inspire de la voix des tragédiennes, voix qui doit porter et couvrir la distance entre la scène et le spectateur tout en gardant une forte charge émotionnelle[22]. Markeas note même dans la partition que certaines parties doivent s'interpréter avec une voix de poitrine, « paysanne », sans vibrato[23]. La disposition différente de chaque groupe vocal sur scène, créant une spatialisation sonore, renforce également ce choix. Par ailleurs, le compositeur utilise la voix sous toutes ses formes en passant du chant au cri, du texte parlé, déclamé et peu articulé, au murmure et au souffle.

L'œuvre de Markeas peut se diviser en trois parties bien distinctes. La première (mes. 1-57), consacrée aux lamentations des hommes, est construite sur une sorte de dialogue entre des phrases chantées, dont le thème chromatique est caractérisé par des micro-glissandi descendants, comme un soupir, et des passages parlés, en homorythmie (notamment sur le mot *krima* – *dommage* en grec : fig. 2).

Le contraste entre écriture verticale et écriture horizontale est évident. La répétition et l'imitation successive de ce thème chromatique, modifié légèrement à chaque fois, par plusieurs voix qui ne reprennent souvent que quelques mots, voire quelques syllabes, crée des effets d'écho et de résonance, ce qui

22. *Ibid.*

23. D'après la partition, cela concerne surtout la voix du ténor a1.

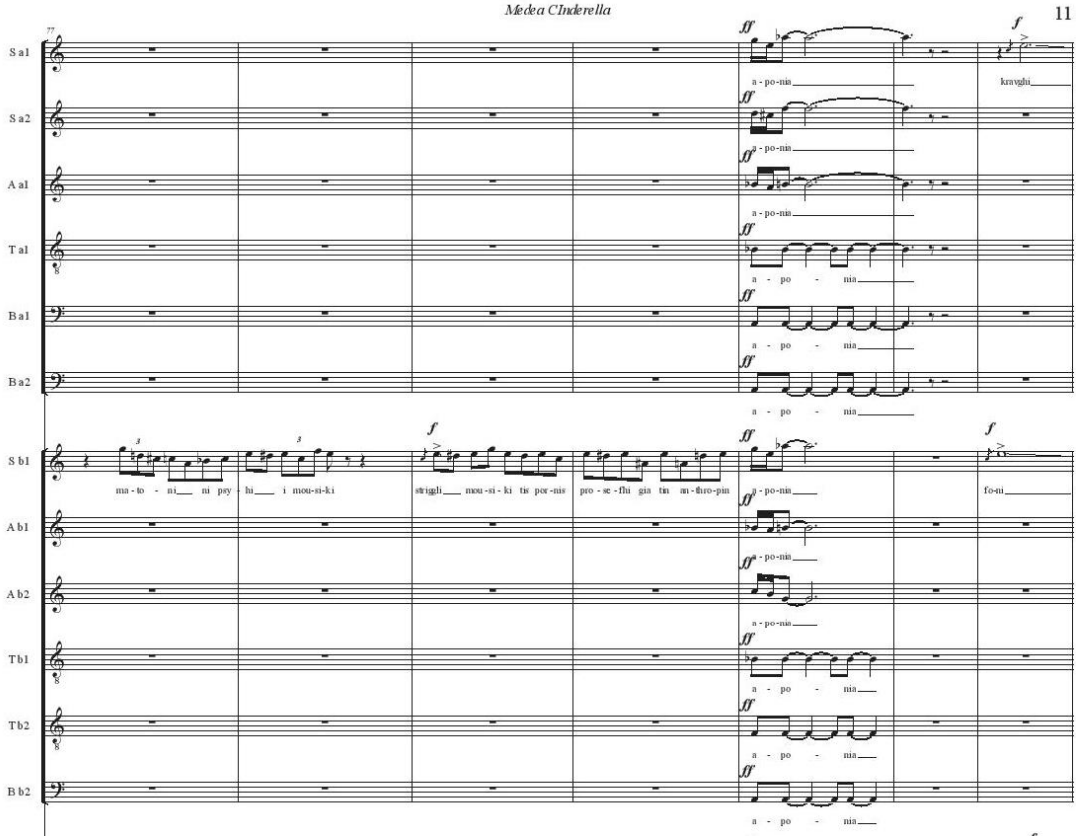



Figure 6.
Alexandros Markeas,
Medea Cinderella,
mes. 77-80, d'après une copie de la partition originale.

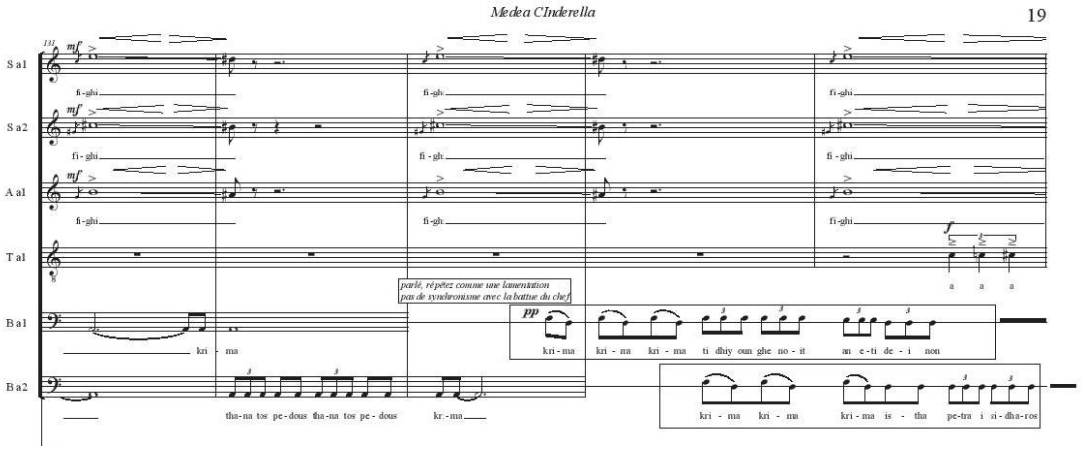

Medea CInderella
19
S a1
S a2
A a1
T a1
B a1
B a2
fi-ghi
parlé, répétez comme une lamentation
pas de synchronisme avec la battue du chef
kri - ma
tha-na tos pe-dous tha-na tos pe-dous
kri - ma kri - ma kri - ma ti dhiy oun ghe no - it an e-ti de - i non
kri - ma kri - ma kri - ma is - tha pe-tra i ri-dha-ros

Figure 7. Alexandros Markeas, Medea Cinderella, *mes. 131-135, d'après une copie de la partition originale.*

donne l'impression d'un mouvement, d'une sorte de vague sonore passant d'une voix à une autre (fig. 3). Essentiellement hétérophoniques, les lamentations présentent également des passages polyphoniques et homorythmiques (fig. 4).

Le chant des femmes (mes. 57-106) témoigne d'une écriture mélodique plus riche, surtout pour les parties solistes, où les notes tenues, la tessiture aiguë, les glissandi descendants et les appogiatures donnent l'impression de cris perçants (fig. 5). L'hétérophonie est également très présente et alterne avec des points culminants polyphoniques et homorythmiques auxquels participent aussi les voix masculines (fig. 6).

La dernière partie de l'œuvre, mêlant grec ancien et grec moderne (mes. 107-173), regroupe des éléments nouveaux (longues pédales chantées par les barytons) et d'autres

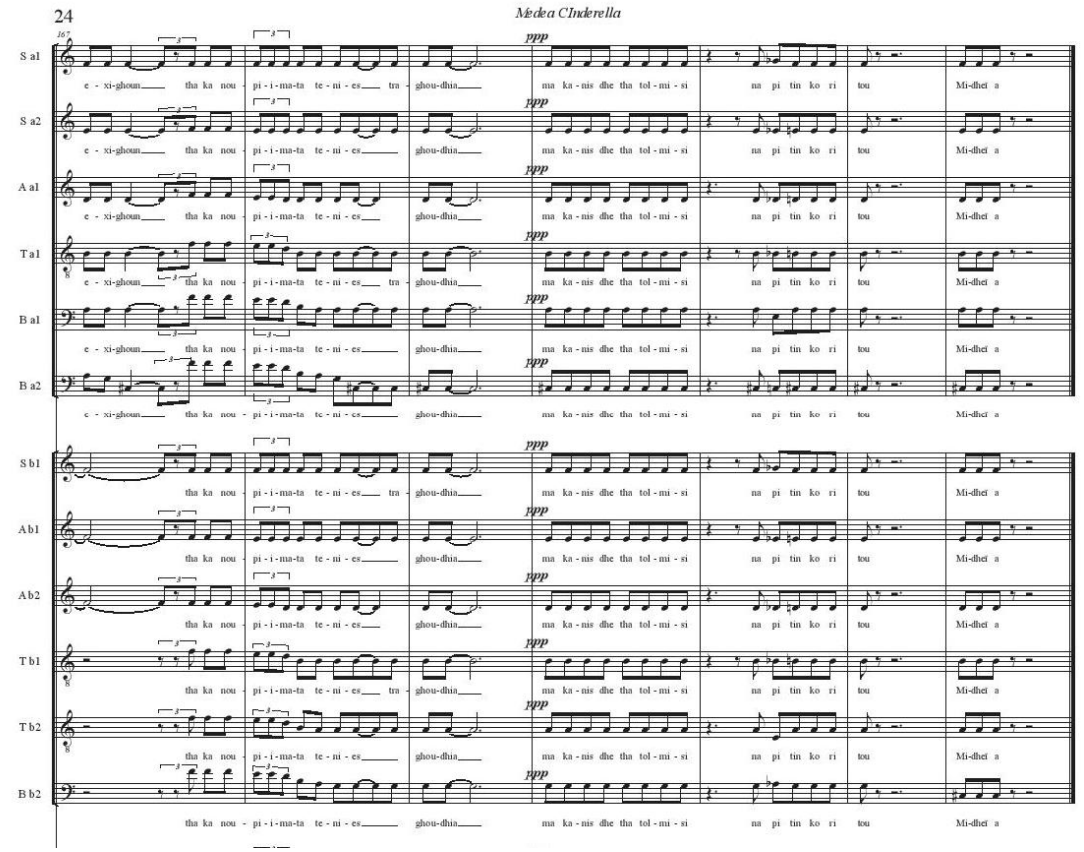



Figure 8. Alexandros Markeas, Medea Cinderella, *mes. 167-173, d'après une copie de la partition originale.*

qui sont issus du chant des hommes et des femmes, produisant dès lors un contraste : le thème chromatique de la lamentation masculine (mes. 135), ainsi que des phrases parlées, non synchronisées et très peu articulés (commençant par le mot *krima*), s'associent aux notes aiguës et stridentes du chant des femmes (sur les mots *foni*, *fighi*) qui se répètent obstinément (fig. 7). L'écriture polyphonique et homorythmique par groupe vocal devient progressivement plus dense, pour finir sur un tutti homorythmique lent en *ppp* (fig. 8), où est chantée la phrase finale et prémonitoire : « Personne n'osera appeler sa fille Médée. »

Trois Fragments des *Bacchantes*

Dans le même esprit de tragédie en miniature, Markeas compose en 2009 les *Trois Fragments des Bacchantes*[24], d'après la tragédie homonyme d'Euripide, après avoir reçu une commande du chœur Les Éléments. L'œuvre traite le sujet de l'altérité comme *Dionysos, le vin, le sang*, composé un an plus tard, mais les approches sont différentes. Euripide raconte la reconnaissance difficile et violente de la divinité de Dionysos par les mortels. Mais, d'après Monique Salzmann, accepter Dionysos comme divinité, c'est accepter de lever la frontière qui nous sépare de ce qui est autre et le risque que cela comporte[25]. Refusant de reconnaître le culte de Dionysos malgré les conseils de Cadmos et de Tirésias, Penthée, le jeune roi de Thèbes, se condamne lui-même à la mort ; une mort atroce qu'il reçoit de la main de sa propre mère Agavè, qui, en transe, ne reconnaît pas son fils et pense démembrer un jeune lion. Étranger, mais aussi dieu de l'étrange, Dionysos se cache derrière une enveloppe mortelle et devient un Autre. En même temps, il fait surgir la forme de l'Autre auprès des habitants de Thèbes[26] : les femmes quittent la ville pour envahir les terres du Cithéron, territoire traditionnel de la chasse pour les hommes, alors que les hommes restent chez eux derrière les murs de la cité[27]. Penthée est contraint de se déguiser en femme pour épier la célébration des mystères de Dionysos par les Bacchantes[28]. D'après Romain Piana et Aurélien Pulice, la dissimulation calculée de Dionysos, ainsi que le dessaisissement de soi – volontaire pour Cadmos et Tirésias, mais forcé dans le cas de Penthée et Agavé – dominent tellement la pièce qu'ils font du « devenir Autre » un ressort dramatique de premier plan[29].

Selon Markeas, la tragédie d'Euripide, qui expose une histoire d'altérité, est parfaitement liée à un sujet très actuel, celui des étrangers, des immigrants. Le compositeur pose, par conséquent des questions essentielles : comment accueille-t-on les étrangers ? Est-ce qu'on les accepte ? Comment et pourquoi imposent-ils leurs propres coutumes ? Pourquoi certaines situations sont-elles tellement insolubles qu'elles mènent à la folie[30] ? Inspiré par le metteur en scène Jean-François Perret, Markeas ne met en musique que quelques extraits de la tragédie antique. Devant l'impossibilité de représenter sur scène un acte d'atrocité inconcevable, l'infanticide, Perret proposait de ne pas dévoiler toute l'histoire, mais de présenter des flashs[31]. En conséquence, Markeas choisit de représenter musicalement seulement trois fragments, le *bruit bachique au souffle mélodieux*, la *piété* et le *dénouement*.

L'œuvre nécessite un chœur a cappella de seize chanteurs disposés en demi-cercle

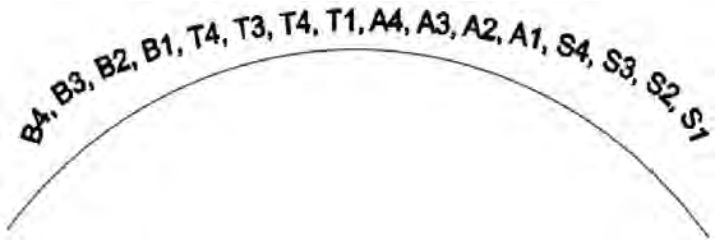


Figure 9. Alexandros Markeas, Trois Fragments des Bacchantes, *d'après une copie de la partition originale.*

24. L'œuvre a été créée le 16 juin 2009 par le chœur Les Éléments sous la direction de Joël Suhubiette au Festival de Saint-Denis. Voir Youtube.

25. Monique Salzmann, « Sur le mont Cithéron », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, nº 110, 2004, p. 7-12.

26. Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977, p. 76. Cité dans Romain Piana et Aurélien Pulice, « La tragédie du devenir autre », dans *Les Bacchantes. Euripide*, Canopé, 2015, p. 30.

27. *Ibid.*, p. 32-33.

28. R. Piana, A. Pulice, « La tragédie du devenir autre », *op. cit.*, p. 30-31.

29. *Ibid.*, p. 31.

30. Entretien avec Alexandros Markeas le 21 février 2018, à Paris.

31. *Ibid.*

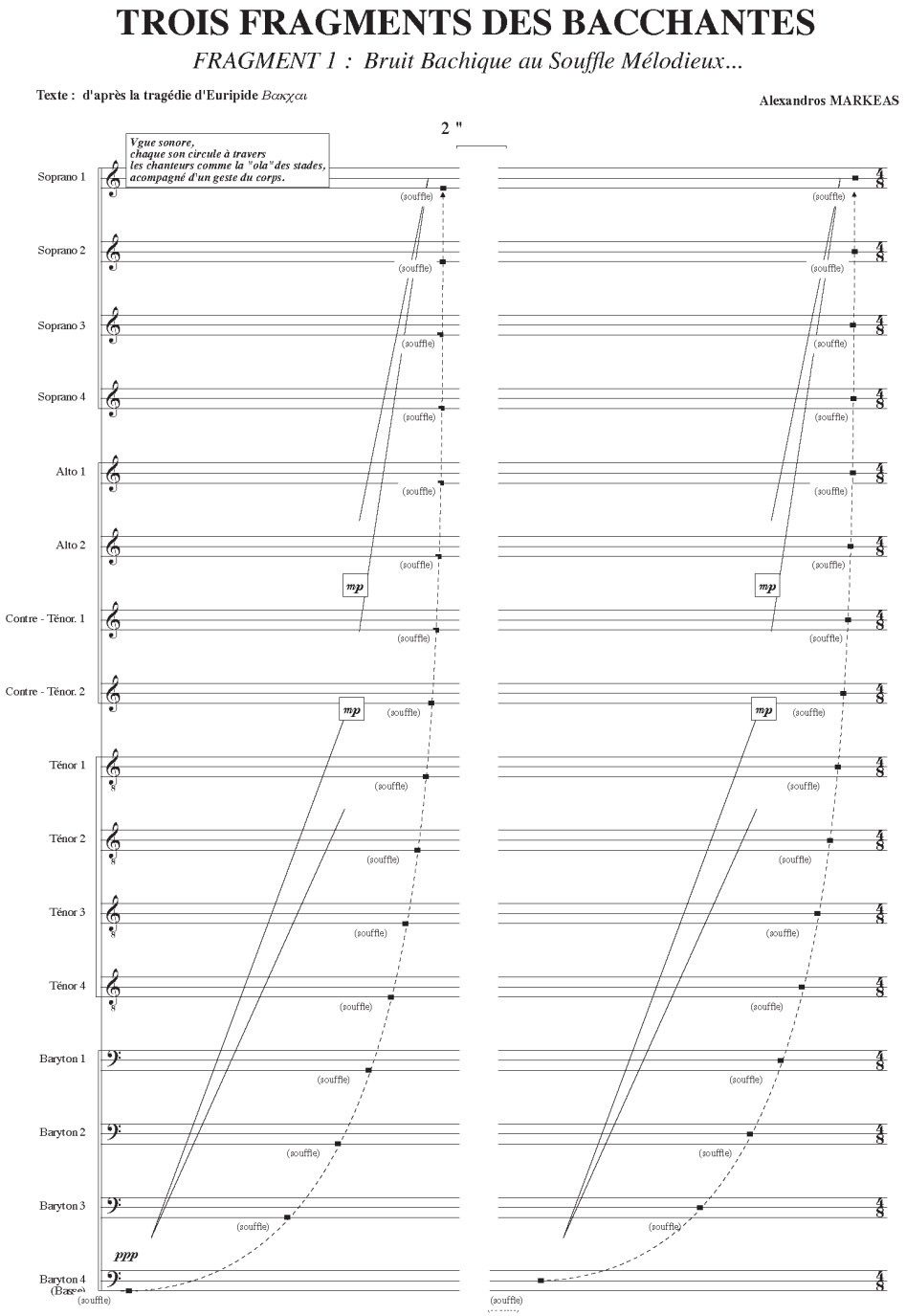


Figure 10. Alexandros Markeas, Trois Fragments des Bacchantes – Bruit bachique au souffle mélodieux, *mes. 1-2, d'après une copie de la partition originale.*

(le plus étendu possible : fig. 9)[32]. Dans le premier fragment, le texte en grec ancien correspond à certains vers de la parodos (le premier chant choral), où le chœur se réfère à la naissance de Zeus, décrit Dionysos et ses coutumes et incite à célébrer ce dieu venant des montagnes de Phrygie et de Lydie.

En faisant appel aux multiples ressources de la voix humaine, Markeas crée une ambiance envoûtante. Des vagues sonores dans lesquelles le souffle et les sons bouche fermée des choristes s'accompagnent d'un mouvement corporel comme la « ola » des stades. Des chuchotements et des glissandi montants (fig. 10) alternent avec des passages chantés. Passages polyphoniques, hétérophoniques, homorythmiques et monodiques se succèdent d'une façon très naturelle. L'écriture contrapuntique domine à tel point qu'un seul mot est partagé syllabe par syllabe par différentes voix (fig. 11).

32. 4 sopranos, 2 altos, 2 contre-ténors, 4 ténors, 4 barytons.

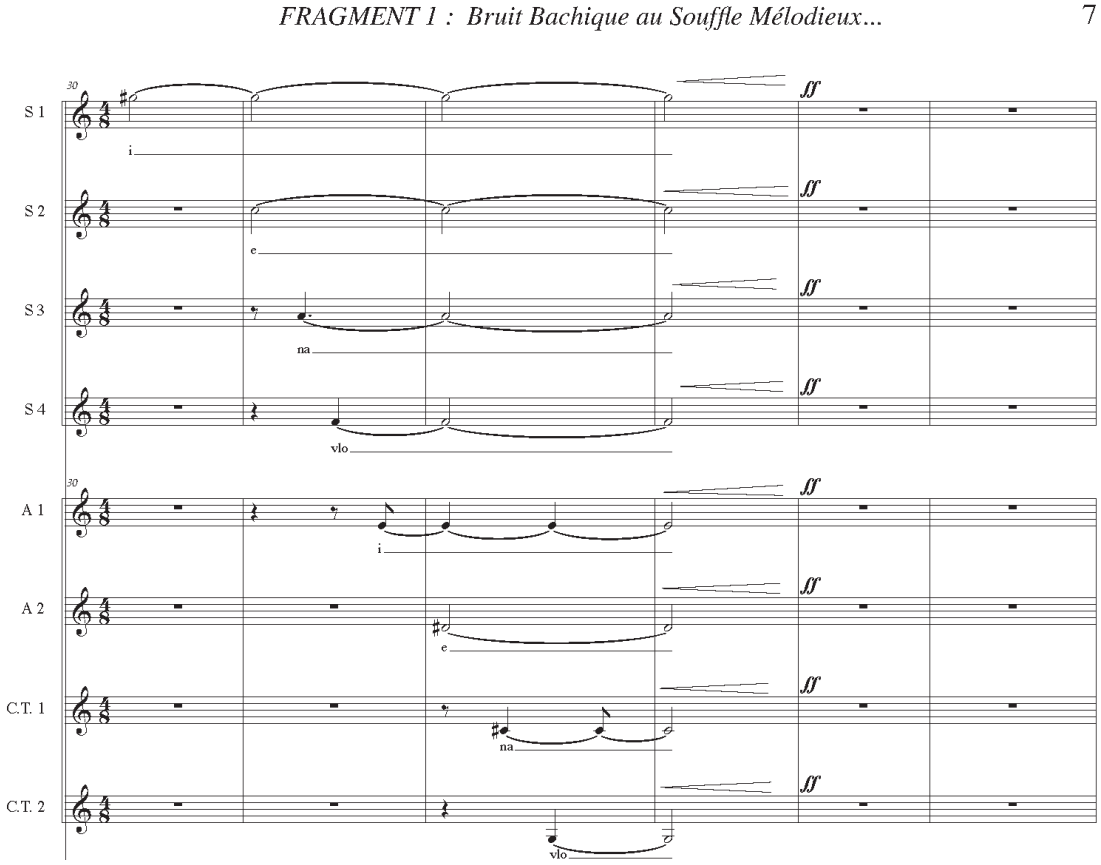


Figure 11. Alexandros Markeas, Trois Fragments des Bacchantes– Bruit bachique au souffle mélodieux, *mes. 30-35, d'après une copie de la partition originale.*

Par ailleurs, la partie soliste de la soprano, caractérisée par un tempo rapide, une tessiture aiguë, des appogiatures et des glissandi descendants, rappelle le chant des femmes dans *Medea Cinderella*. Le premier fragment arrive à sa fin avec un long passage polyphonique et homorythmique, très riche harmoniquement. Le chromatisme, le tempo lent, l'intensité faible, les notes répétées qui s'éteignent progressivement donnent l'impression d'une évocation sacrée et hiératique du dieu du vin.

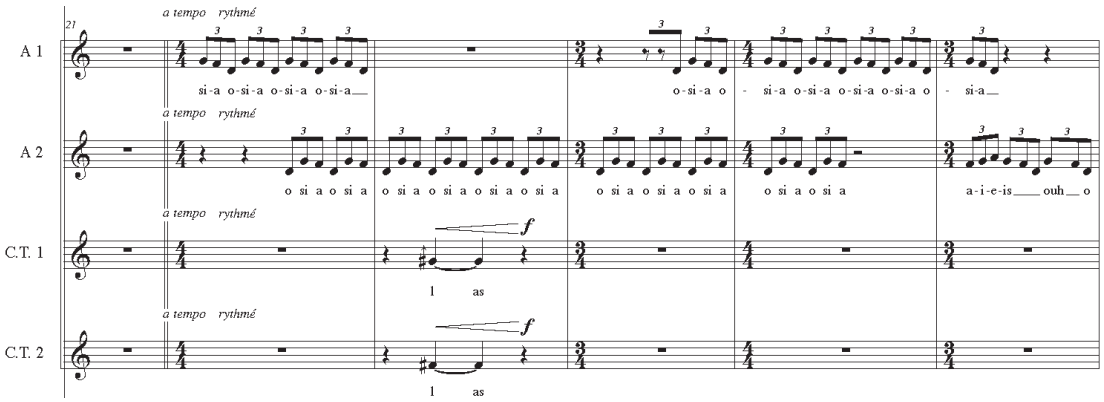
Le texte du deuxième fragment est tiré du premier stasimon, où le chœur invoque la Piété, condamne les paroles de Penthée contre Dionysos et l'excès d'orgueil, et admire enfin ce que le dieu peut offrir aux mortels. Ces trois éléments du texte, condensés surtout sur les mots οσία, ύβρις, εκεί χάρη εκεί πόθος (« Piété », « Orgueil », « Ici la grâce, là le désir ») sont représentés musicalement de différentes façons : le mot *osia* (piété) est répété très librement et sans rigueur verticale par une ou plusieurs voix de façon successive,

21
a tempo rythmé
A 1
A 2
C.T. 1
C.T. 2
si-a o-si-a o-si-a o-si-a
o-si-a o si-a o-si-a o-si-a o-si-a
o si a o si a
o si a o si a o si a o si a o si a
o si a o si a o si a
o si a o si a
a-i-e-is ouh o
l as
f

Figure 12. Alexandros Markeas, Trois Fragments des Bacchantes - Piété, *mes. 21-26, d'après une copie de la partition originale.*

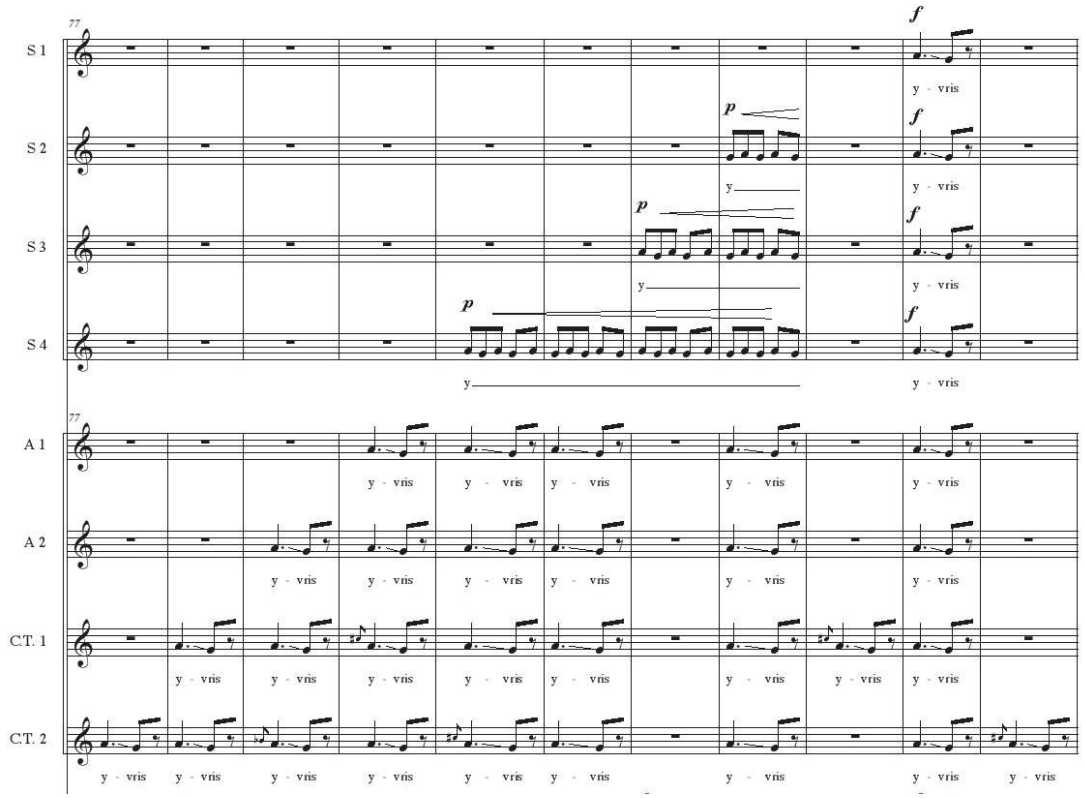



Figure 13. Alexandros Markeas, Trois Fragments des Bacchantes - Piété, *mes. 77-87, d'après une copie de la partition originale.*

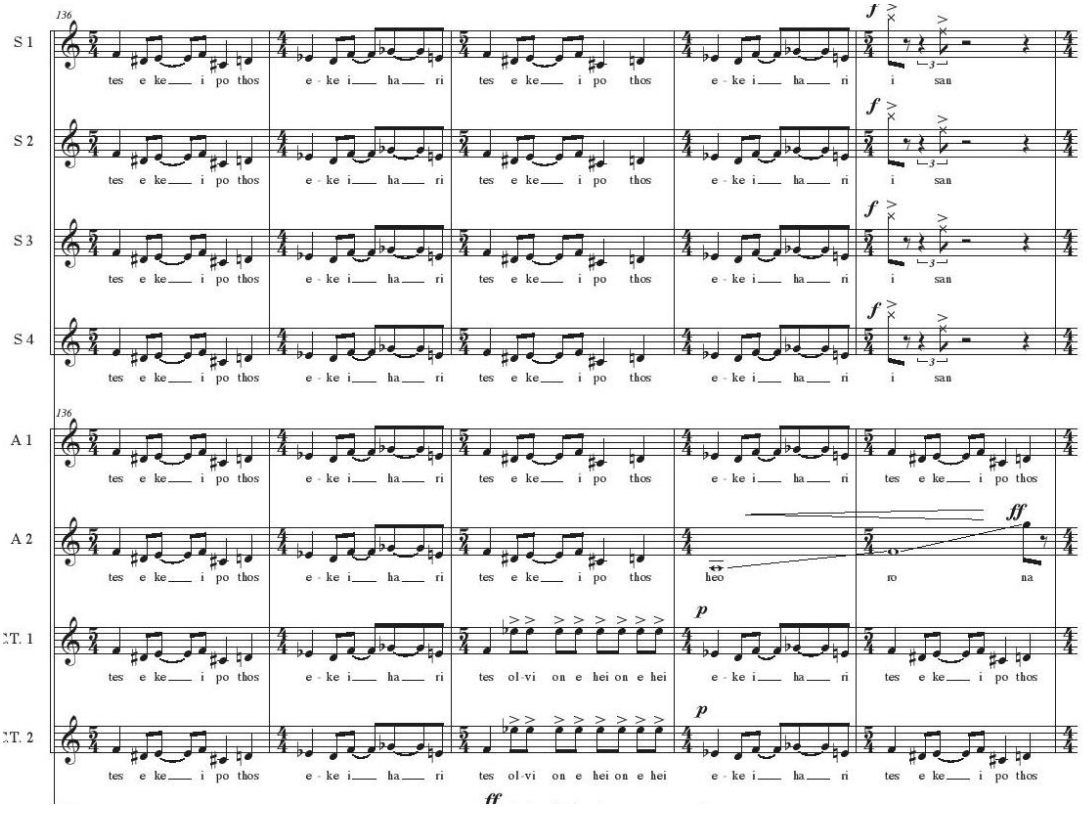



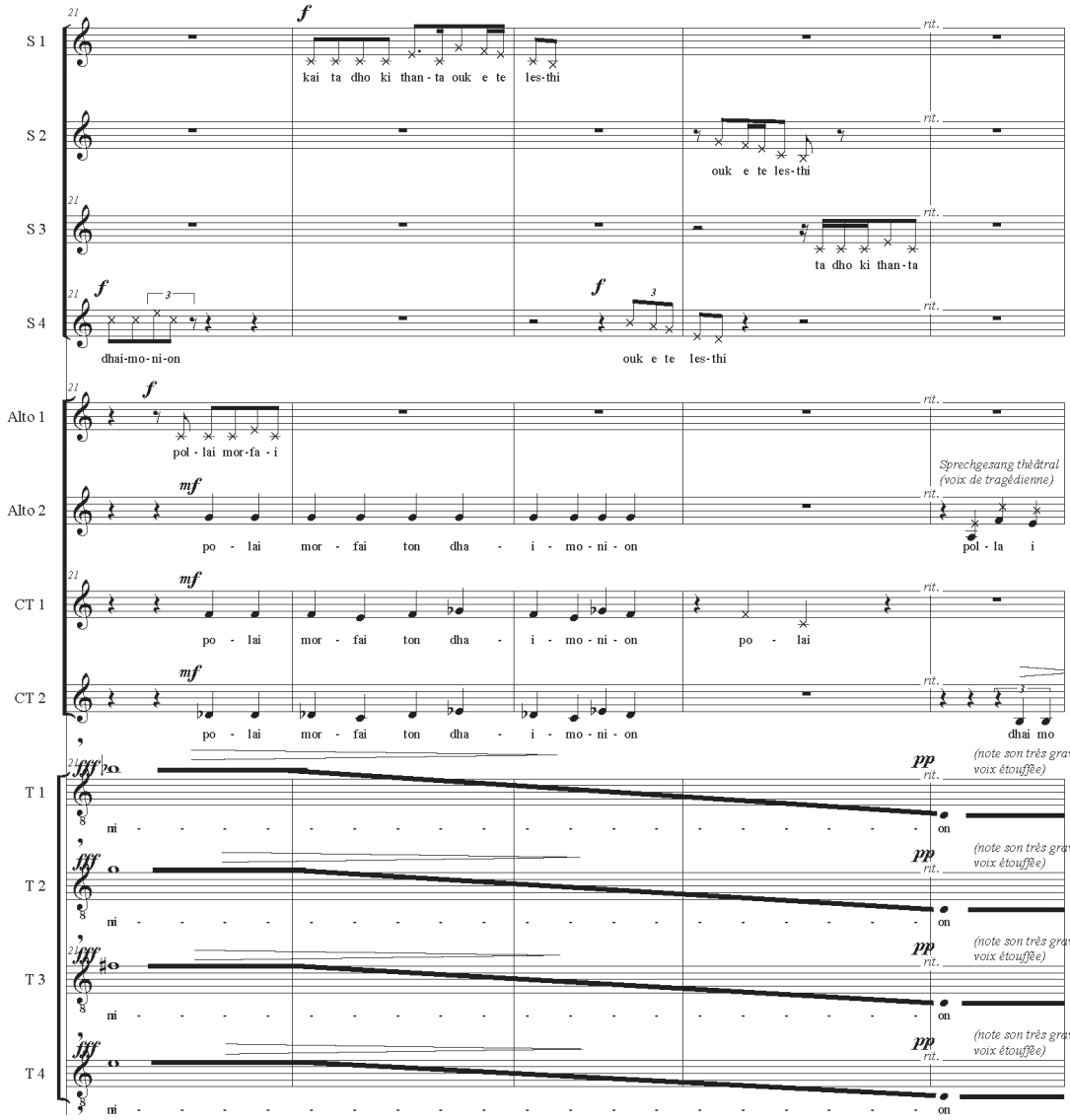
Figure 14. Alexandros Markeas, Trois Fragments des Bacchantes - Piété, *mes. 136-140, d'après une copie de la partition originale.*

S 1
S 2
S 3
S 4
Alto 1
Alto 2
CT 1
CT 2
T 1
T 2
T 3
T 4
kai ta dho ki than - ta ouk e te les-thi
ouk e te les-thi
ta dho ki than-ta
dhai-mo-ni-on
ouk e te les-thi
pol - lai mor-fa - i
Sprechgesang théâtral (voix de tragédienne)
po - lai mor - fai ton dha - i - mo - ni - on
pol - la i
po - lai mor - fai ton dha - i - mo - ni - on
po - lai
po - lai mor - fai ton dha - i - mo - ni - on
dhai mo
(note son très grave, voix étouffée)
ni - - - - - - - - - - - - - - - - - - on
rit.

Figure 15. Alexandros Markeas, Trois Fragments des Bacchantes - Dénouement, *mes. 21-25, d'après une copie de la partition originale.*

ce qui crée un sentiment de mouvement continu, souvent interrompu par de courtes interventions polyphoniques et surtout homorythmiques (fig. 12). L'orgueil, ὕβρις, représenté par un ostinato mélodique caractérisé par des glissandi et des appogiatures, est chanté par une ou plusieurs voix, et l'ensemble est ponctué de climax presque criés, des passages homorythmiques *forte* (fig. 13).

Des blocs polyphoniques, homorythmiques ou parlés, se greffent sur ce tissu, ce qui conduit l'auditeur à la partie finale. Sur les mots εκεί χάρη εκεί πόθος, Markeas écrit un chant monodique bien rythmé, presque dansant, grâce aux syncopes sur les mots qui se répètent obstinément à toutes les voix (fig. 14). Cette construction se décompose dans certaines voix où des mots parlés, des glissandi et de longues pédales amènent progressivement à l'effacement et à la disparition du son.

Enfin dans le troisième fragment, beaucoup plus court que les précédents, le texte reprend les dernières phrases du chœur de l'exodos, qui se conclut par les manifestations de la volonté divine. Très mobile et non mesuré, ce fragment regroupe plusieurs éléments : une écriture contrapuntique horizontale, où l'entrée de chaque voix sur une nouvelle syllabe forme progressivement une phrase ; un texte parlé rythmé ; un texte en *Sprechgesang* (fig. 15) ; un chant polyphonique caractérisé par des glissandi descendants dans le grave au point où la voix s'étouffe ; un chant polyphonique interprété en *pp* et *dolce,* comme un tapis sonore sur lequel de courtes phrases parlées et chantées se distinguent successivement.

Dionysos, le vin, le sang

Si les *Trois Fragments des Bacchantes* représentent l'esprit dionysiaque et condamnent l'excès d'orgueil, *Dionysos, le vin, le sang* illustre la déraison[33]. Nécessitant douze voix mixtes, un dispositif électroacoustique et une disposition particulière dans l'espace (trois tables et des chanteurs assis, voir fig. 16), l'œuvre est conçue comme un itinéraire musical qui représente le passage de la joie et de l'ivresse à un état mystique conduisant à la folie et à la fureur[34]. Pour ce cycle de mélodies consacré à la poésie bachique, à la poésie du vin et à l'ivresse, Markeas s'inspire des différents visages de Dionysos et il a recours à des sources littéraires et poétiques tant anciennes que contemporaines : Molière (*Le Bourgeois gentilhomme*, *Le M*édecin malgré lui), Anacréon (Ode « Qu'il faut boire » dans

33. Création le 23 avril 2010 par l'ensemble Musicatreize dirigé par Roland Harabedyan, dans le cadre du festival Les Musiques de Marseille. Commande du GMEM/État.

34. Entretien avec Alexandros Markeas le 21 février 2018, à Paris.

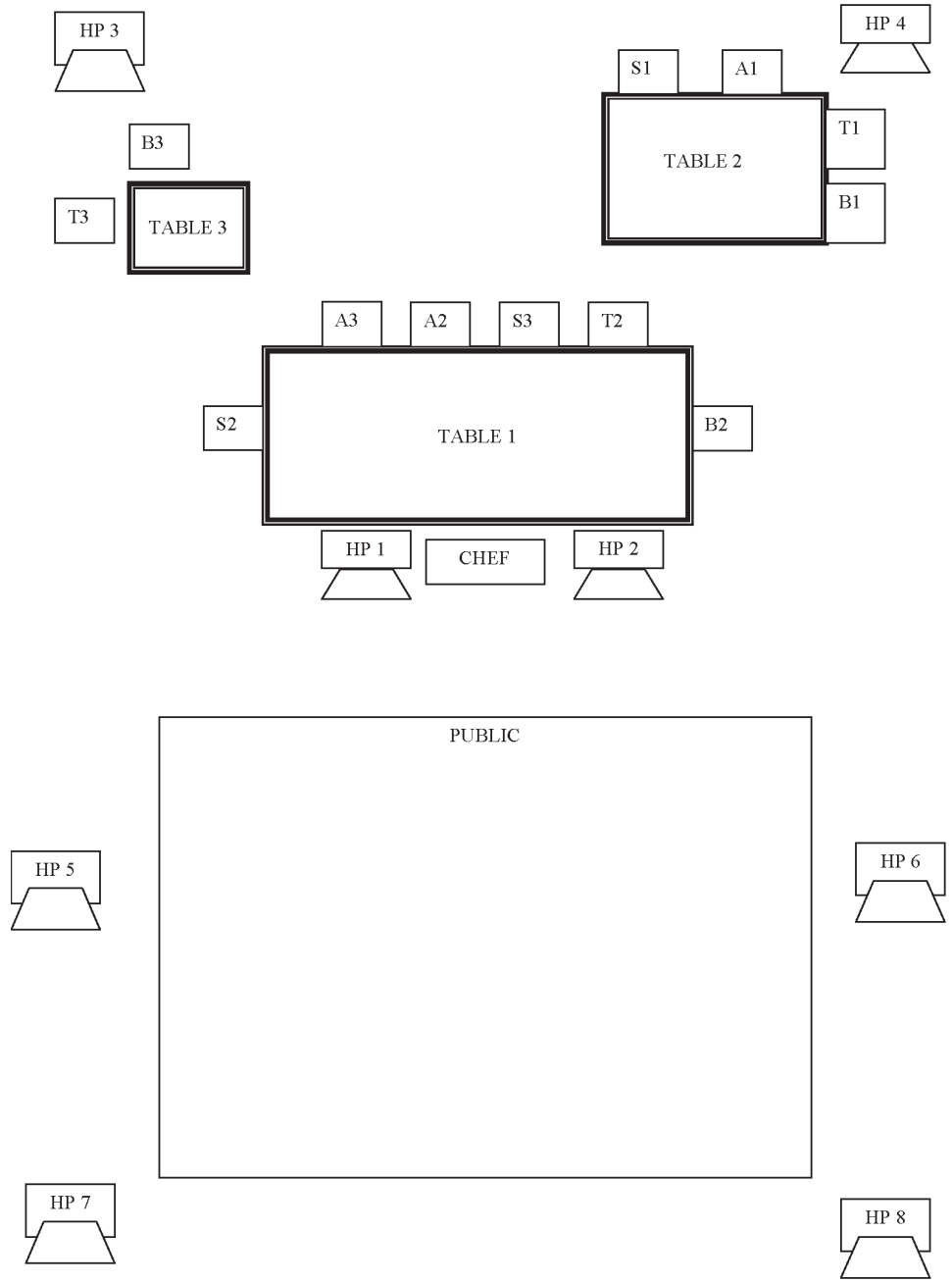


Figure 16. Alexandros Markeas, Dionysos, le vin, le sang, *d'après une copie de la partition originale.*

la traduction de Ronsard), Eschyle (chant d'un chœur des *Euménides*) et Omar Kayyâm (*Quatrains*).

Les mots d'Euripide, qui concluent l'œuvre, mettent l'accent sur la démence collective, la cruauté et le rejet de l'Autre. Proposant un parcours de la joie à la folie furieuse, l'association de ces textes est un moyen de montrer que ceux qui sont frappés par l'ivresse partagent les mêmes sensations, les mêmes croyances, les mêmes mots, et que, par conséquent, ils appartiennent à un même groupe[35]. Selon le compositeur, le vin, l'ivresse sacrée, la fête réunissent les gens mais, même si quelque chose d'indéfinissable nous unit, quelque chose de tout aussi indéfinissable nous sépare dans le même temps : c'est le problème de l'altérité. Markeas s'explique en ces termes :

> *Il y a quelques années, on entendait souvent : on a la culture française, le fromage, le vin. C'est ça qui nous unit et après il y a les autres (les immigrants) qui arrivent avec leurs propres coutumes. C'est de là que surgit le sujet des Bacchantes, de Dionysos : on est contents avec nos propres traditions et on n'accepte pas celles des autres. Comment vit-on le fait que certaines choses nous unissent et d'autres nous séparent ? Il n'y a pas de réponse à cette question. Et c'est pour cette raison qu'on se sent incapable de comprendre l'autre, que cet autre nous fait peur et cela nous amène à des situations de folie*[36].

Une fois de plus, le compositeur s'inspire autant du chant traditionnel méditerranéen et de la musique profane ou sacrée que du timbre vocal et de ses transformations. La voix ivre, la voix désincarnée, la voix fragilisée, la voix tendre, le souffle et la respiration, toutes ces transformations exécutées par les chanteurs ou obtenues par traitement numérique, créent un climat de fête étrange, une traduction musicale et personnelle de la diversité expressive propre à la poésie de Dionysos[37]. Markeas divise son œuvre en sept parties : *Buvons* (Molière), *Bouteille jolie* (Molière), *Après l'ivresse* (Anacréon), *Vie éternelle* (Omar Kayyâm), *Dionysos arrive* (Euripide), *Le Chant des Ménades* (Eschyle),

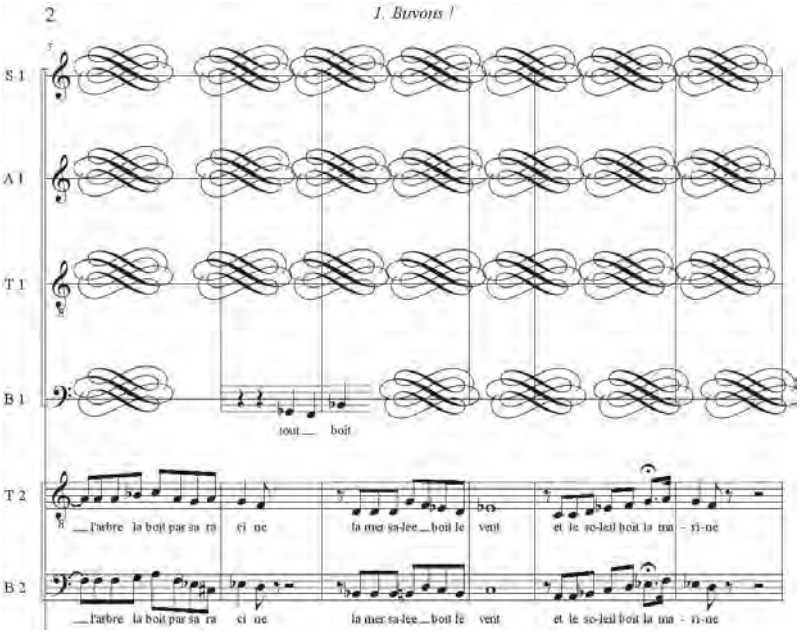
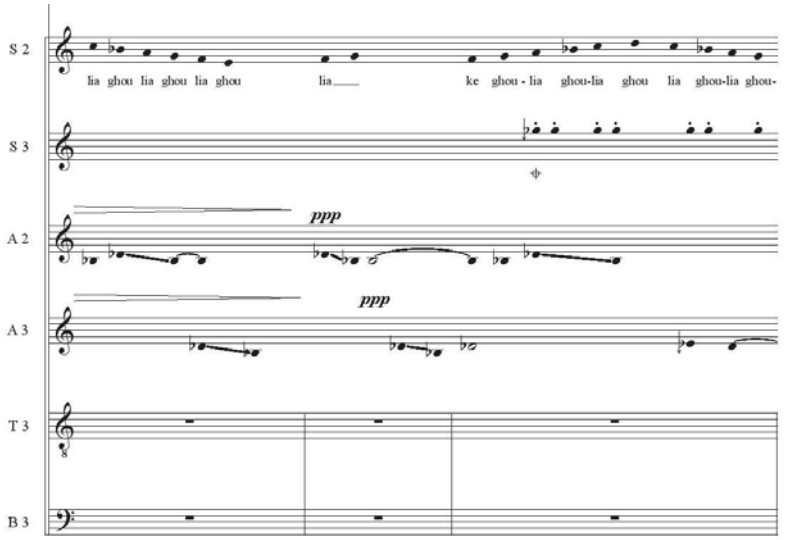


Figure 17. Alexandros Markeas, Dionysos, le vin, le sang – Buvons !, *mes. 5-10, d'après une copie de la partition que le compositeur nous a confiée.*

Diasparagmos (Euripide) ; le compositeur exploite donc la voix d'une manière inventive afin de représenter des états d'esprit différents qui se succèdent.

Du chant très mélodieux inspiré des musiques traditionnelles méditerranéennes dans une ambiance de réception bruitée (fig. 17), on passe à l'interprétation libre, non mesurée et obstinée du mot *goulia* (gorgée) avec une voix d'enfant (fig. 18). Du chant homorythmique et très rapide (triples croches, glissandi) où se répète obstinément la syllabe *glou* (fig. 19) afin de donner l'impression qu'on boit d'une bouteille, on passe à un chant lent, dans une tessiture

Figure 18. Alexandros Markeas, Dionysos, le vin, le sang – Buvons !, *mes. 91-93, d'après une copie de la partition originale.*



35. *Ibid*.
36. *Ibid*.
37. *Ibid*.

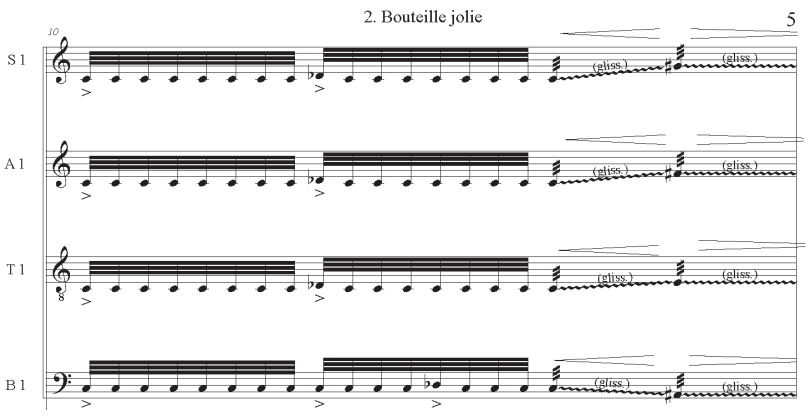
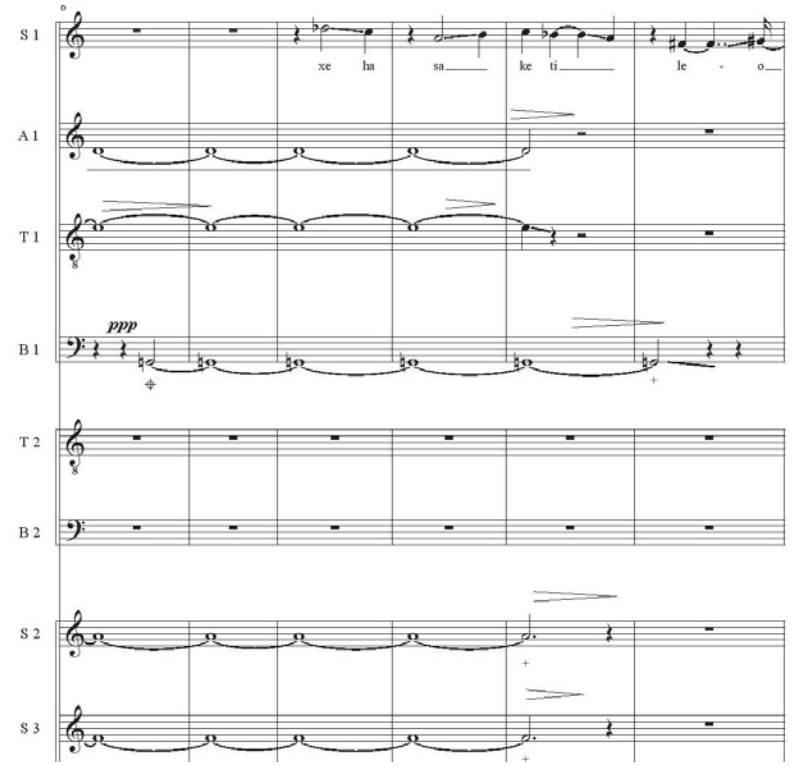


Figure 19. Alexandros Markeas, Dionysos, le vin, le sang – Bouteille jolie, *mes. 10, d'après une copie de la partition originale.*

aiguë, avec de longues notes tenues (pédales) et des glissandi descendants (fig. 20), reflets de l'ivresse et de ce qu'elle produit. D'un chant monodique ou polyphonique de caractère hiératique et religieux, destiné à annoncer l'arrivée de Dionysos (fig. 21), on passe au chant chromatique et frénétique des Ménades (fig. 22). La musique en arrive peu à peu à suggérer le déchirement et la folie, exprimés tantôt par un passage « spectral » (les voix bougent très lentement, presque immobiles), tantôt par des parties homorythmiques très intenses où la voix devient un instrument de percussion (fig. 23) avant de

Figure 20. Alexandros Markeas, Dionysos, le vin, le sang – Après l'ivresse, *mes. 6-11, d'après une copie de la partition originale.*

s'éteindre, rappelant d'une façon nonchalante les gorgées musicales des premières mesures.

Dans les trois œuvres que nous avons examinées, Markeas écrit dans un langage tonal et modal aussi bien qu'atonal ou dodécaphonique, ce qui atteste plusieurs influences (Ligeti, Murail, Grisey, Xenakis). En appelant sa façon de composer « postmoderne de l'extrême », il souligne que l'important est de passer sans coupure d'un vocabulaire musical à un autre. D'ailleurs, ajoute-t-il, « tout peut être utilisé à partir du moment où il y a une cohérence, un lien avec l'expression poétique et surtout une relation avec la forme ». Les procédés d'écriture alternent, se succèdent ou coïncident, créant des contrastes de texture sonore très riches : de l'hétérophonie à la monodie, de la monodie à la polyphonie harmonique et vice versa, de l'homorythmie à la polyrythmie et aux passages de musique spectrale où la notion du temps se perd, et où la matière sonore se comporte comme un élément plastique qui passe d'une forme à une autre[38].

La voix se transforme elle aussi : mélodique, rythmique, comme un instrument de percussion, matière sonore au sens de Pierre Schaeffer, voix électroacoustique cachée, voix qui voyage dans l'espace et crée des relations de résonance, d'écho et de réverbération[39]. D'après le compositeur, la voix offre de nombreuses possibilités d'exploitation par rapport à un instrument ; un instrument sera toujours le même, alors que la voix ouvre la voie à une pluralité de mondes à explorer[40], comme le rire, le soupir, le souffle, l'expiration. Chuchotée, criée, éructée, parlée, chantée, mi-chantée mi-parlée (*Sprechgesang*), voix de poitrine, voix de tragédienne, voix nasale, naturelle, étouffée… La voix rendrait presque inutile le recours à un instrument.

Ce traitement vocal présente beaucoup de similarités avec deux autres œuvres vocales du compositeur, *Wall Street Lullaby* et *Les Cris de la crise* (tragédies en miniatures), mais aussi avec le traitement du chœur dans *Les Perses* de Jani Christou, musique de scène pour la tragédie homonyme d'Eschyle montée en

38. *Ibid.*
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*

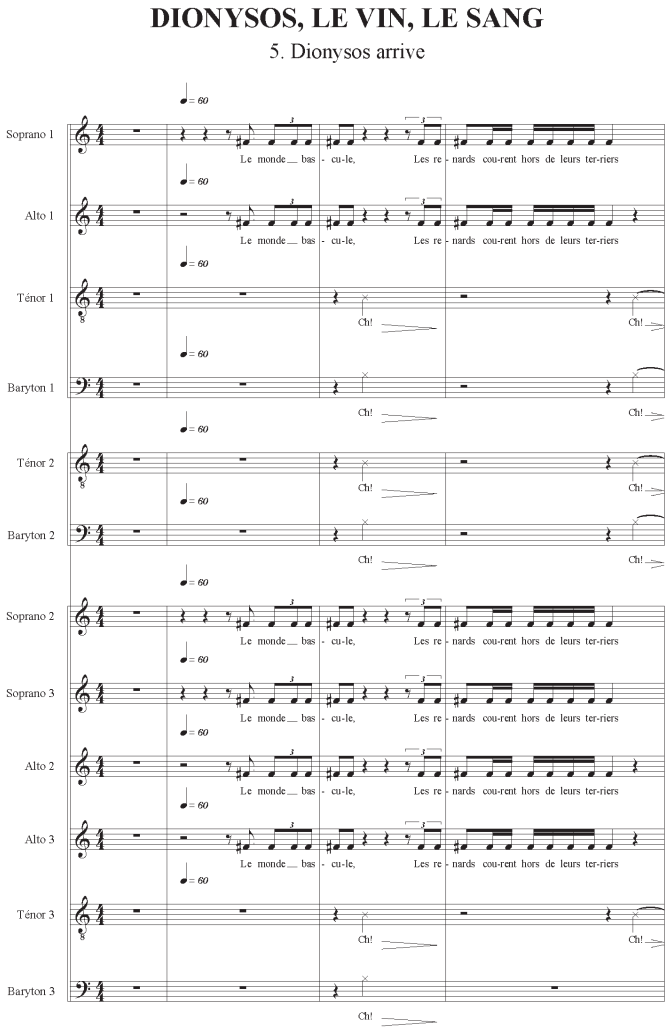



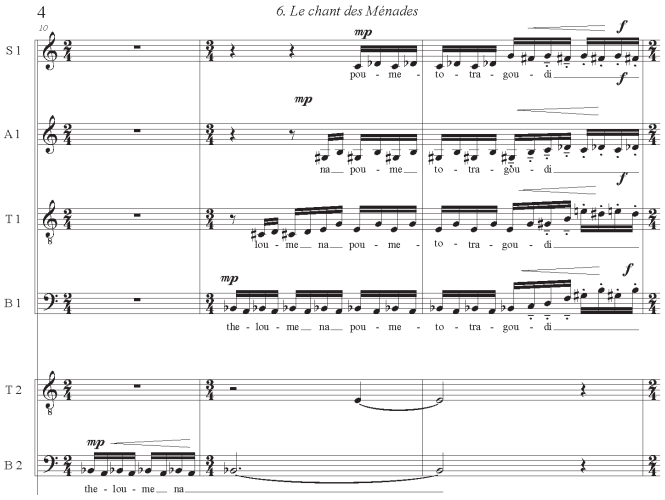
Figure 21. Alexandros Markeas, Dionysos, le vin, le sang – Dionysos arrive, *mes. 1-4, copie de la partition originale.*

6. Le chant des Ménades
S 1
A 1
T 1
B 1
T 2
B 2
mp
f
pou - me - to - tra - gou - di
na pou - me to - tra - gou - di
lou - me na pou - me - to - tra - gou - di
the - lou - me na pou - me - to - tra - gou - di
the - lou - me na

Figure 22. Alexandros Markeas, Dionysos, le vin, le sang – Le chant des Ménades, *mes. 10-12, d'après une copie de la partition originale.*

1965 par le Théâtre d'art de Carolos Coun[41]. Mais pourquoi écrire essentiellement pour la voix quand il s'agit d'un sujet grec antique ? Markeas s'explique :

> *Il n'y a rien de plus expressif que la voix. Une seule note chantée peut tellement changer de caractère et raconter une histoire entière. Parce que le visage change, l'expression du visage change… On pourrait changer le timbre d'un violon, mais cela sera reçu comme quelque chose d'abstrait, d'éloigné. La voix parle toujours, ainsi que les variations, altérations de la voix. On pourrait éventuellement ajouter des instruments pour représenter un mythe grec, mais la voix serait toujours sollicitée*[42].

Par ailleurs, il faut souligner qu'en écrivant ces œuvres vocales, le compositeur a pensé au chœur tragique, personnage collectif représenté par plusieurs voix qui dialoguent entre elles, se séparent, s'unissent, deviennent des sons lointains, tandis que d'autres se distinguent comme si elles tenaient le rôle du coryphée[43]. C'est par conséquent un chœur ressemblant au modèle antique qui pose des questions sur l'actualité, et cela à travers deux

41. Andriana Soulele, « Écrire de la musique pour les représentations de tragédie grecque en France et en Grèce au xxe siècle : l'usage de la voix dans l'*Orestie* de Pierre Boulez (1955) et dans *Les Perses* de Jani Christou (1965) », actes du colloque musicologique international « Revisiter le passé, reformuler le présent : la réception de l'Antiquité grecque dans la musique, du xixe siècle à aujourd'hui », Fondation Michalis Cacoyannis, Athènes, 1-3 juillet 2011, publié sur le site du Centre musical grec : hal.science.

42. Entretien avec Alexandros Markeas le 21 février 2018, à Paris.

43. *Ibid.*

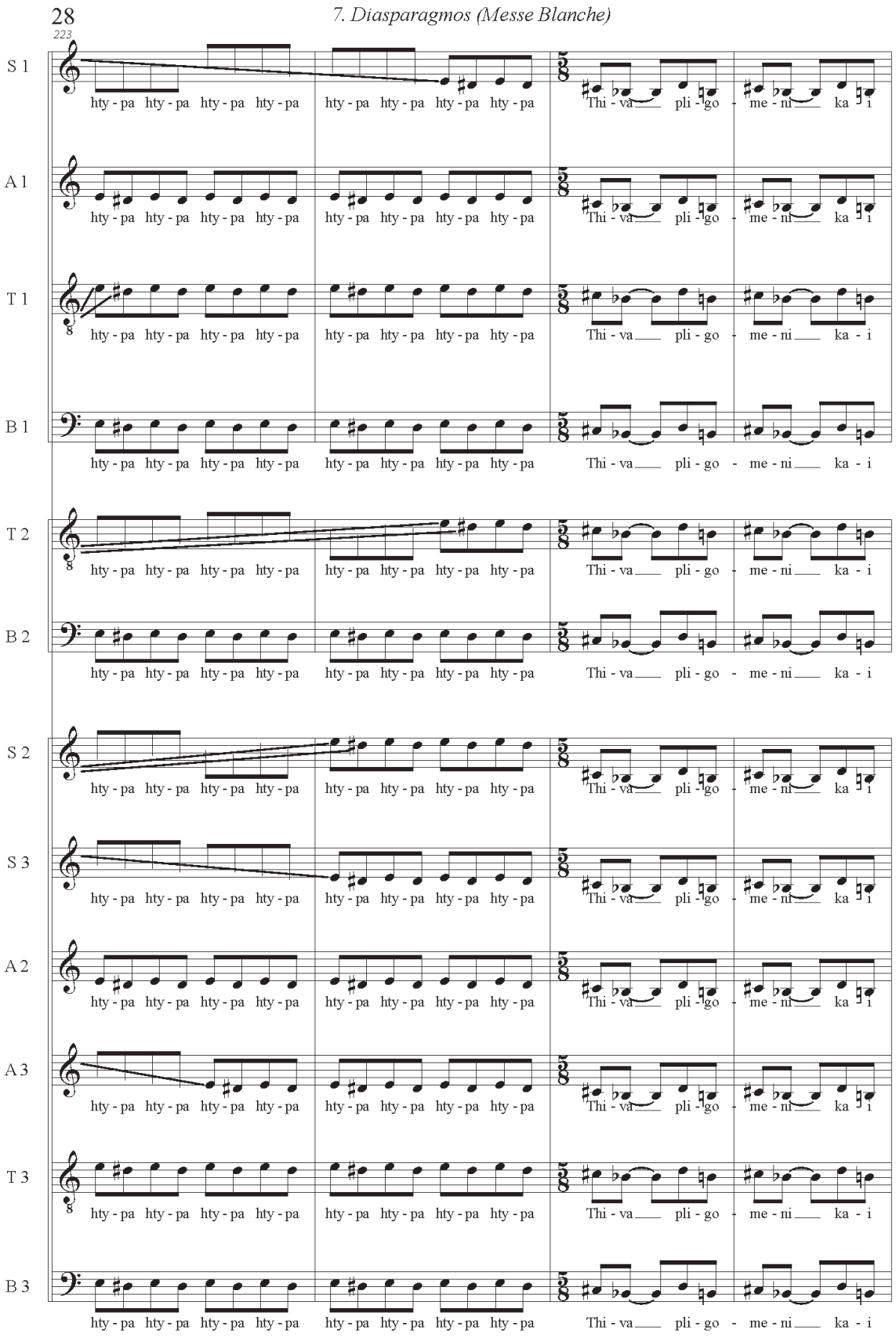



Figure 23. Alexandros Markeas, Dionysos, le vin, le sang – Diasparagmos (Messe blanche), *mes. 223-225, d'après une copie de la partition originale.*

figures mythiques parmi les plus puissantes et les plus fascinantes, Médée et Dionysos. Mais pourquoi *Médée* et *les Bacchantes*, les deux tragédies d'Euripide qui sont le plus fréquemment mises en scène depuis plusieurs décennies ? Pour Markeas, même si Médée est représentée comme un personnage très sombre par Euripide, elle reste avant tout une femme qui n'accepte pas son destin.

> *Elle essaye de rompre tous ces liens qui l'emprisonnent pour voir ce qui va suivre. Dans ce sens, son comportement parle beaucoup de nos jours où les femmes se libèrent de leur rôle prédestiné, et où le fait de montrer et de revendiquer leur personnalité et leur force ne signifie pas qu'elles sont de mauvaises mères*[44].

De même, les problèmes de la société occidentale et les relations, souvent hostiles, entre peuples de différentes cultures, font penser directement à ce dieu étrange, Dionysos, dont les visages contradictoires et les oppositions qu'il représente nous sont encore familiers. Compositeur engagé, Markeas transforme ses propres questionnements politiques et philosophiques en créations sonores ; des créations sonores qui incitent le public à prolonger cette réflexion après la fin de la musique, sans lui dicter une seule façon de penser. Le compositeur grec interprète le présent au moyen du passé, en associant les réflexions des poètes antiques et les préoccupations du monde contemporain. Incarnant cet échange musical entre la culture grecque et un savoir-faire compositionnel acquis en France, ses œuvres véhiculent un message important : en reprenant les mots du compositeur lui-même, on peut estimer qu'« écrire de la musique aujourd'hui, c'est intéressant, mais écrire de la musique en tant que compositeur et citoyen est beaucoup plus essentiel[45] ».

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages monographiques

Detienne, Marcel, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977.

Piana, Romain, Pulice, Aurélien, *Les Bacchantes. Euripide*, Futuroscope, Canopé, 2015.

Zografou, Lili, *De Médée à Cendrillon, histoire du phallus* [*Λίλη Ζωγράφου, Από τη Μήδεια στη Σταχτοπούτα, η ιστορία του φαλλού*, Αθήνα, Έκτη Έκδοση, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια], Athènes, Éditions Alexandrie, 6e éd., 2004.

Articles de périodiques

Salzmann, Monique, « Sur le mont Cithéron », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, no 110, 2004, p. 7-12.

Ressources numériques

Huc de Vaubert, Alain, « Quinze ans et la maturité pour Les Éléments », *Resmusica*, 26 octobre 2012, www.resmusica.com, consulté le 06.09.2020.

Markeas, Alexandros, « Medea Cinderella », notice de l'œuvre, Centre de ressources dédié à l'art choral, www.lecen.eu, consulté le 06.09.2020.

—, *Une Grande Opéra bouffe*, banquet musical imaginé par Alexandros Markeas et Laurent Durupt, programme du spectacle, www.cabaret-contemporain.com, consulté le 05.09.2020.

—, *Trois Fragments des Bacchantes*, Youtube, consulté le 05.09.2020.

Soulele, Andriana, « Écrire de la musique pour les représentations de tragédie grecque en France et en Grèce au xxe siècle : l'usage de la voix dans l'*Orestie* de Pierre Boulez (1955) et dans *Les Perses* de Jani Christou (1965) », actes du colloque musicologique international « Revisiter le passé, reformuler le présent : la réception de l'Antiquité grecque dans la musique, du xixe siècle à aujourd'hui », Fondation Michalis Cacoyannis, Athènes, 1-3 juillet 2011, publié sur le site du Centre musical grec, hal.science.

Partitions

Markeas, Alexandros, *Medea Cinderella*, partition inédite, 2010.

—, *Trois Fragments des Bacchantes*, partition inédite, 2009.

—, *Dionysos, le vin, le sang*, partition inédite, 2010.

Entretien

Markeas, Alexandros, entretien avec l'autrice, Paris, 21 février 2018.

Rallye Concerto (2011) d'Alexandros Markeas

Vers un piano illimité pour le xxr^e siècle

Lorenda Ramou

Avant d'examiner le *Rallye Concerto*[1], il est nécessaire de faire apparaître les grandes lignes du parcours d'Alexandros Markeas (1965) en ce qui concerne sa relation avec son instrument, le piano. Relation d'une vie, qui évolue comme une expansion continue d'idées et de moyens en poussant, à chaque étape, encore plus loin les limites de ce qui est concevable dans cette dualité symbiotique.

Commençant par quelques éléments biographiques qui ont leur importance dans le contexte de la présentation de *Rallye Concerto*, nous allons conclure en évoquant d'autres œuvres pour piano qui en ont suivi la composition, afin de rendre plus explicite la trajectoire dans laquelle elle s'inscrit : en effet, certaines clés d'entrée dans l'univers de *Rallye Concerto* sont à rechercher dans des réalisations ultérieures, qui révèlent le potentiel des idées qui sont à l'origine de sa création.

Tout en poursuivant une brillante carrière de compositeur et auteur d'un volumineux catalogue d'œuvres, Markeas a toujours eu un contact aussi naturel que viscéral avec le piano. Il nourrit son imaginaire compositionnel des possibilités infinies de l'instrument en s'appuyant sur une solide connaissance de son répertoire (1^er prix de piano au CNSMDP) et en pratiquant sans cesse l'improvisation, dans un va-et-vient organique entre toutes ces activités (il est depuis 2003 professeur d'improvisation générative dans le même établissement). Markeas a grandi dans un milieu musical : son père étant pianiste, célèbre compositeur de chansons, opérettes, musiques de scène, musiques de film et chef d'orchestre de musique légère[2], le jeune Alexandros a baigné, depuis son enfance, dans toutes ces musiques, alors qu'il étudiait le piano au Conservatoire d'Athènes. Il improvise au piano depuis sa jeunesse, avec une grande aisance, dans différents styles, étant également capable pendant le temps de ses études de tenir un programme entier dans un piano-bar parisien (détail qui a son importance quant au choix des instruments du *Concerto*). Sensible à la sonorité de tous les pianos que rencontrent ses oreilles et ses doigts, voici ce qui le préoccupe en 2018 :

> *[…] un cycle de pièces qui racontera « une histoire étrange et décalée de l'instrument ». Du vieux piano abandonné et désaccordé au grand Steinway de concert en passant par les pianos d'étude au son étouffé par la sourdine ou les pianos pilotés par ordinateur, chaque instrument raconte une histoire, expose une situation musicale particulière, génère un idiome original. Depuis quelques années je cherche à explorer le piano dans la diversité de ses factures et ses présences dans le quotidien sonore. Ce qui m'intéresse ce n'est pas uniquement la noblesse du son d'un Steinway, mais différentes couleurs pianistiques, parfois pauvres, inattendues, étranges : pianos droits, pianos bastringue, préparés ou déglingués, amplifiés et transformés, et surtout les piano-midi, sont mes terrains d'expérimentation*[3].

1. Voir la vidéo avec des extraits de la création sur le site du compositeur : www.alexandros-markeas.com, consulté le 28.09.2021.

2. Lykourgos Markeas (1926-1979).

3. Communication personnelle par le compositeur (courriel du 10 mai 2018) des notes de programme pour le projet « Piano caméléon », qui ne s'est pas réalisé sous ce titre, mais dont plusieurs idées sont à l'origine du projet *Music of Choices*, présenté au festival Manifeste 2021 (Centre Pompidou, 16 juin 2021).

L'imaginaire de Markeas est attiré par la diversité de la facture pianistique et les timbres qui en résultent, pas seulement à cause de leur potentiel sonore à explorer, mais aussi en tant que porteurs d(es) histoire(s), des musiques et des vies des musiciens qui se sont associées à eux. Il est également préoccupé par le dépassement de l'étendue du clavier : en ce qui concerne le piano midi, auquel le compositeur se réfère avec une attention particulière, il est présent dans *Rallye Concerto*, surtout lors du cinquième mouvement, en dupliquant et/ou en amplifiant la texture de la partie du pianiste, créant l'impression d'un duel homme-machine. Ce procédé de duplication et d'amplification devient encore plus explicite deux ans plus tard, dans *Effet miroir* (2013), où le pianiste joue en « duo » avec sa propre image en vidéo, sans pourtant utiliser un piano midi[4].

Rallye Concerto est une étape importante dans le parcours de Markeas en tant que compositeur-improvisateur. Lui-même indique qu'il s'agit d'un match de virtuosité[5]. L'élément le plus original du concerto est l'utilisation de quatre pianos différents par le même pianiste. Markeas ne cite comme œuvre de référence que le concerto de Bach BWV 1065 pour quatre clavecins solistes, l'ayant lui-même joué au piano. Même si, dans ce cas, les quatre pianistes jouent le même type d'instrument – un piano de concert – il a pu observer que le son de ces pianos ne peut jamais être identique et il a été très intéressé par leurs légères gradations de timbre. À sa connaissance, ainsi qu'à la nôtre, il n'existe pas d'autre concerto où le pianiste joue quatre instruments différents[6].

Voici les mouvements de l'œuvre, avec la répartition des instruments :

- SMART DUST pour piano droit, jouant avec la sourdine qui étouffe les cordes. Souffles et jeux rythmiques autour de cellules répétées qui se déploient progressivement.
- WAIT & TOUCH pour piano de concert. Étude sur le prolongement des résonances du piano par l'ensemble instrumental.
- DUST, SMOKE pour piano à queue, entièrement préparé. Suite du mouvement 1, étude sur la transformation du souffle.
- JUST GO FAST pour piano de concert. Étude sur le traitement des « lignes » sonores.
- DUSTY DIALOG pour piano mécanique, préparé avec une bande adhésive sur les cordes. Conçu comme un duel entre le pianiste et son piano, mais aussi entre l'homme et la machine.
- WAIT & WATCH pour piano préparé. Reprise variée et suite du mouvement 2.
- TOUCH & GO pour piano de concert. Suite et fin du mouvement 1.
- JUST DUST pour piano droit et piano mécanique. Épilogue et disparition progressive des éléments du début.

Nous remarquons une symétrie dans l'utilisation de ces quatre instruments entre les huit différents mouvements du *Concerto :* le piano droit aux mouvements 1 et 8, le piano de concert aux mouvements 2 et 7, le piano préparé aux mouvements 3 et 6, tandis que dans les mouvements 5 et 8 est utilisée une interface midi. Comme pour le projet de 2018 que nous venons d'évoquer, chacun de ces pianos est associé pour Markeas à un type de musique, à un compositeur et à un répertoire, mais aussi à son expérience personnelle, ce qu'il souligne dans ses notes de programme du *Concerto* :

> *Souvenirs des pianos déglingués de mes années d'études, des concerts auxquels j'ai pu assister, mais aussi hommages discrets aux recherches sonores de Cage, à Ligeti et à Nancarrow, j'essaie de réunir mémoires, sources d'inspiration et expérimentations sonores pour proposer une vision multiple de l'instrument et de son interprète*[7].

Les titres des huit mouvements de l'œuvre sont aussi inventés par le compositeur ; il les voulait évocateurs, afin d'inciter les musiciens à penser à des idées poétiques, tout en donnant des indices pour la forme

4. Alexandros Markeas, *Effet Miroir pour piano et video*, Youtube, consulté le 12.7.2024.

5. Communication personnelle.

6. Nous pourrions citer comme exemple d'un jeu simultané de plusieurs pianos l'installation *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels (2008), mais elle n'était pas connue de Markeas au moment de la composition du *Concerto.* Par ailleurs, il s'agit d'une œuvre sans présence humaine autre que celle des spectateurs. Voir ici un extrait : Vimeo, consulté le 24.09.2021.

7. Notes de programme, communication personnelle.

de l'œuvre, avec des mots qui se répètent à travers les titres. Ainsi, la poussière (DUST) apparaît dans les premier, troisième, cinquième et huitième mouvements, TOUCH au second et à l'avant-dernier, WAIT au deuxième et au sixième, en tant que parentés motiviques entre ces mouvements. Le compositeur précise ainsi ses intentions :

> *Le point de départ de cette forme en plusieurs volets se trouve dans l'œuvre de Jorge Luis Borges et particulièrement dans le recueil de nouvelles Fictions. Les thèmes favoris de Borges, le labyrinthe, la narration cyclique, le miroir, sont pour moi autant de sources d'inspiration pour construire un discours musical. Plus particulièrement, j'ai cherché à bâtir une forme selon un principe que l'écrivain argentin a exploité merveilleusement : donner plusieurs versions du même récit tout en gardant un point de chute qui les réunit. Ainsi les matériaux premiers de la pièce (souffles, résonances, lignes rapides, jeux rythmiques) se développent, disparaissent et réapparaissent comme dans un montage cinématographique à travers huit mouvements qui proposent chacun une situation musicale particulière*[8].

Un autre élément caractéristique du concerto est le côté théâtral de la présence du pianiste :

> *La déambulation du soliste d'un piano à l'autre et ses rencontres variées avec l'ensemble instrumental accentueront cette volonté de voyage musical dans le son et dans le temps. Comme le veut la tradition du concerto, le point de départ de ma composition est la rencontre d'un soliste avec un ensemble instrumental. Je vois le soliste comme un personnage de théâtre à la fois héroïque et solitaire. J'essaie d'accentuer cette dimension théâtrale du soliste en créant des jeux d'actions-réactions, des gestes complices ou antagonistes, et parfois même humoristiques, sarcastiques. Le piano-mécanique aura un rôle particulier dans ce registre. Il apportera la folie paradoxale du geste musical numérisé, la tension dynamique que provoque cette opposition entre interprétation vivante et mécanique*[9].

La scène du concert est séparée en deux niveaux : au niveau le plus bas se trouvent le pianiste, les quatre pianos et le chef, et à un niveau surélevé les dix instrumentistes : flûte (jouant aussi la flûte piccolo, la flûte basse et une flûte à coulisses), clarinette (jouant aussi la clarinette basse), saxophone (soprano, alto), violon, alto, violoncelle, contrebasse, trois percussionnistes.

Dans la première partie, SMART DUST, nous avons un parcours du bruit vers le son : l'ensemble instrumental s'introduit avec des souffles sur les bois et les cordes, ponctués par des clusters du piano droit en *pp* dans l'extrême grave et l'extrême aigu, en utilisant aussi la pédale du milieu, qui assourdit l'instrument. L'écriture « bruit » devient progressivement une écriture « son » : quelques accords du piano se dégagent, ainsi que des gestes de motifs descendants, dont les intervalles et le contenu

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

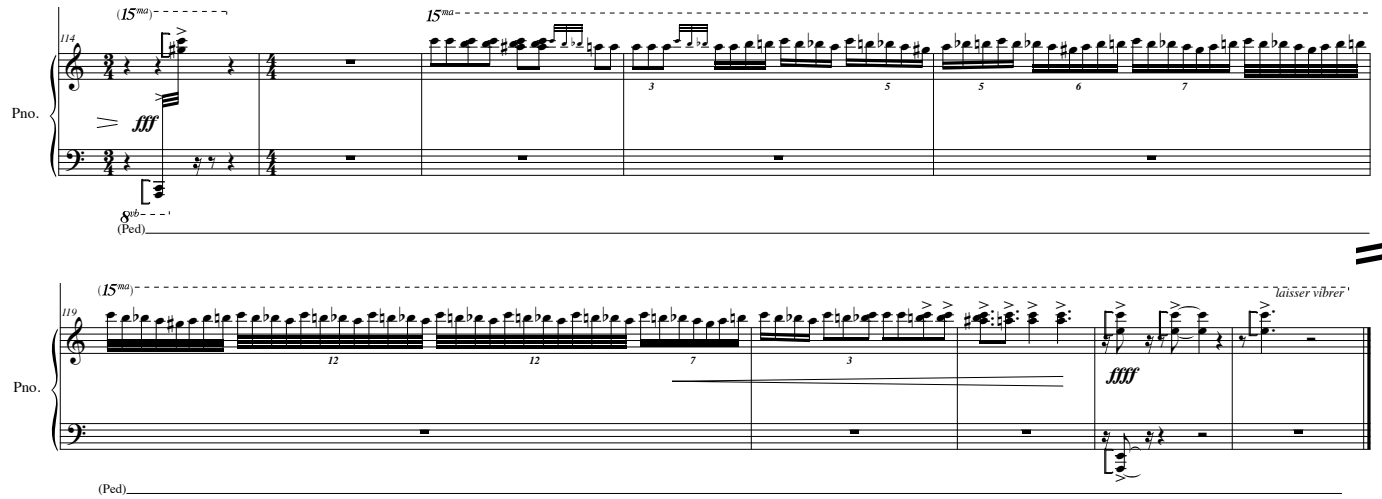



Figure 1.
SMART DUST,
mes. 114-123, partition du compositeur.

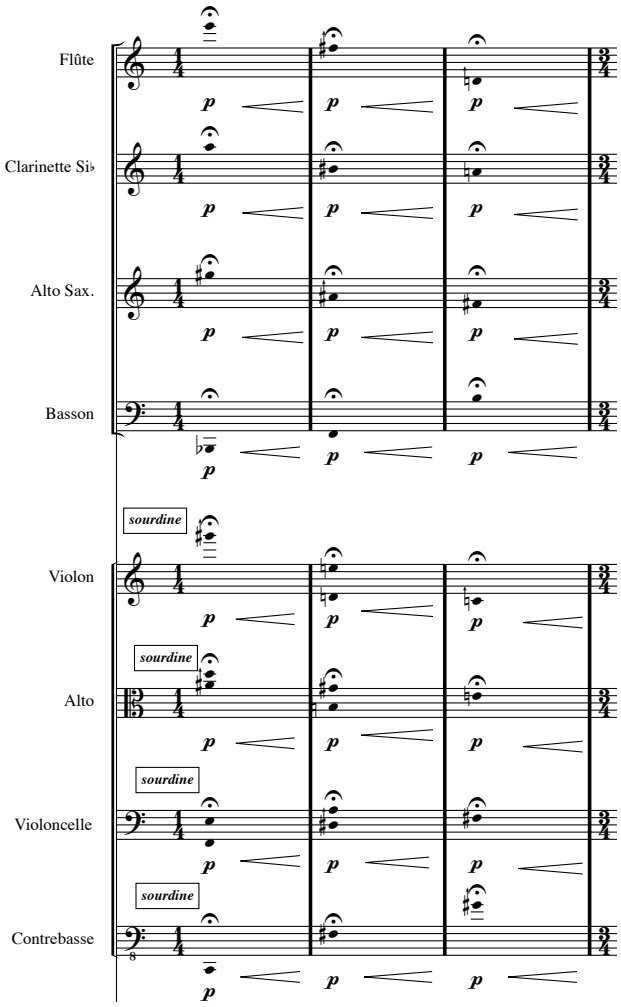


Figure 2. WAIT & TOUCH, mes. 1-3, partition du compositeur.

harmonique font penser à la succession des notes dans un spectre. Les parties solistes qui suivent pourraient provenir des techniques de musique électroacoustique et de musique spectrale : des motifs en boucle avec soustraction progressive des notes ; des trémolos avec des ajouts progressifs de notes, donnant l'impression d'une oscillation ou d'une transformation du signal ; des permutations harmoniques aiguës avec itération progressive de nouvelles notes. Graduellement, une polyphonie rythmique se forme, qui n'est pas sans rappeler le *Concerto de chambre* de Ligeti et sa partie de cadence au piano[10] (fig. 1).

Le deuxième et le troisième mouvements s'apparentent à de courts interludes. Le deuxième (WAIT & TOUCH), joué au piano de concert, est ponctué par trois « colonnes » de résonances (fig. 2) ; entre elles, nous retrouvons des notes tenues, des bribes de ponctuations rythmiques et des motifs descendants réduits, avant de finir avec une texture mobile en *pp*, répartie entre tout l'ensemble et le piano, avec des glissandi, du souffle et un ostinato rythmique qui se dérègle.

Le troisième mouvement (DUST, SMOKE) est joué sur le piano préparé ; il s'agit en effet d'une étude sur la transformation du souffle, qui prolonge et développe les éléments « souffle » du premier mouvement, d'où la répétition du mot DUST. L'utilisation du piano préparé est plutôt discrète de la part du soliste, mais en même temps un percussionniste effectue des glissandi et balayages harmoniques sur les cordes – le tout ne dure que 2 minutes 30 secondes.

Regain d'énergie pour le quatrième mouvement, JUST GO FAST. Le pianiste reprend le piano de concert pour une étude sur le traitement des lignes sonores ; nous avons eu une première apparition de ce matériau dans le premier mouvement (mes. 60). Les longues lignes du début du mouvement, jouées dans des dynamiques *forte*, se raccourcissent en

10. Écouter cette partie du *Concerto de chambre* de Ligeti de 16'39 à 17'13, par l'Ensemble intercontemporain dirigé par T. Ceccherini : Youtube, consulté le 27.09. 2021.

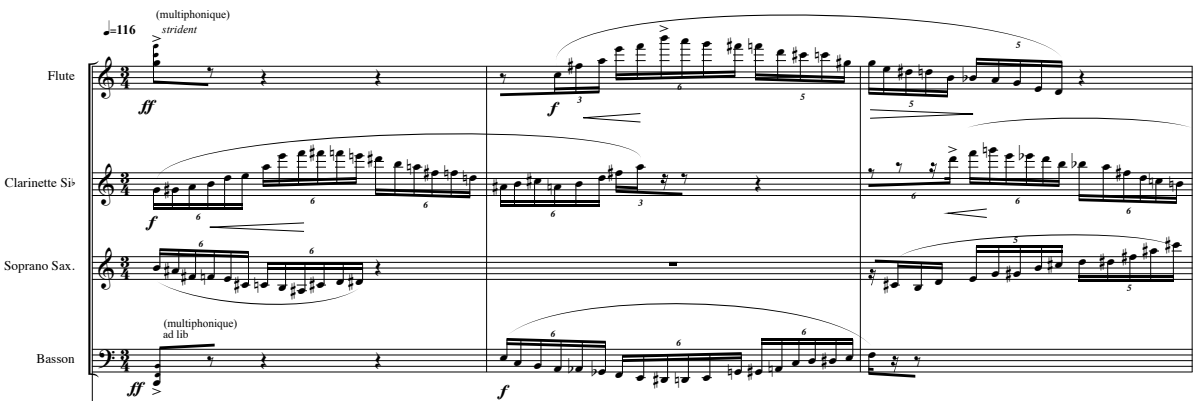



Figure 3. JUST GO FAST, mes. 1-3 (bois), partition du compositeur.

diminuendo et leurs restes s'imbriquent à travers les différents instruments (fig. 3).

Ce type de succession se répète encore une fois avec différentes longueurs et intensités ; les clusters du début du premier mouvement réapparaissent avec une étendue élargie, dans une nuance *ff*. La troisième fois, c'est le parcours inverse, des lignes courtes vers les lignes longues et du *piano* vers le *forte*, qui se met en place, avant un retour des éléments « bruit » (souffles, harmoniques, glissandi) en guise de coda, cette fois-ci très structurés rythmiquement (fig. 4).

Les quatre premiers mouvements forment presque un tout, puisqu'ils évoluent par des transformations, des prolongements sur des éléments du matériau qui ont été énoncés dans le premier mouvement. Pourtant, leur forme reste imprévisible, comme elle semble évoluer en dehors de schémas préconçus, avec souplesse et organicité.

Le cinquième mouvement, DUSTY DIALOG, est le point culminant du concerto ; nous pourrions dire qu'il a une fonction de cadence, puisque l'ensemble instrumental se tait, pour laisser seuls le piano droit disklavier et le piano de concert sur lequel joue le pianiste. Dans ce mouvement, conçu comme un duel entre homme et machine, le pianiste et son piano, les deux instruments se répondent, se complètent et se juxtaposent, en créant un « mega-piano » à la façon de Conlon Nancarrow et de ses visions pianistiques, réalisables seulement par des pianos mécaniques. Clusters, oscillations/trémolos, motifs descendants, motifs en boucle et lignes sonores forment ce mouvement, où les auditeurs sont tenus en haleine (fig. 5). L'écriture n'est pas sans rappeler

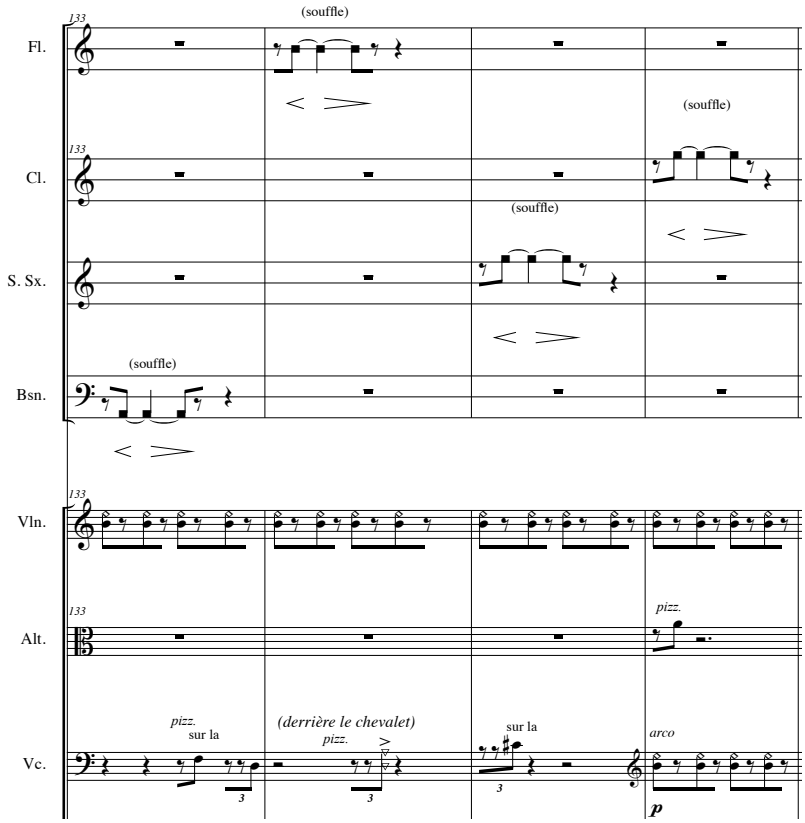



Figure 4.
JUST GO FAST, mes. 133-136, partition du compositeur.

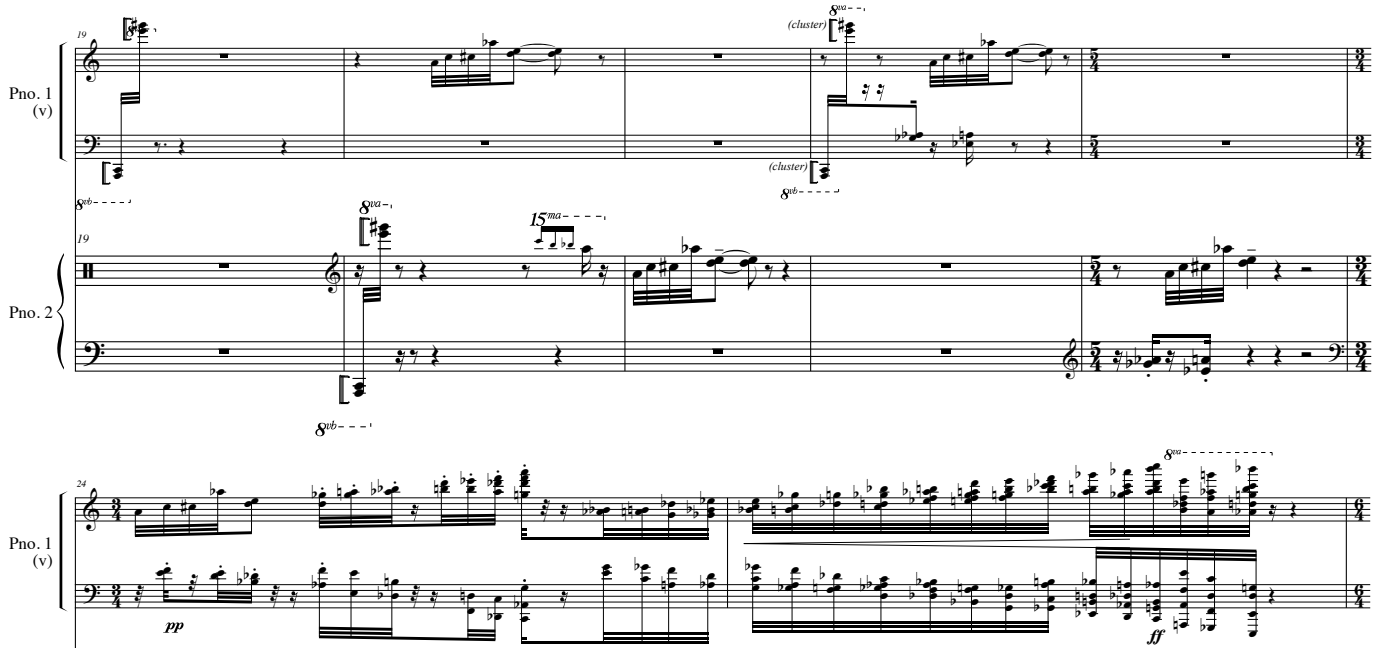
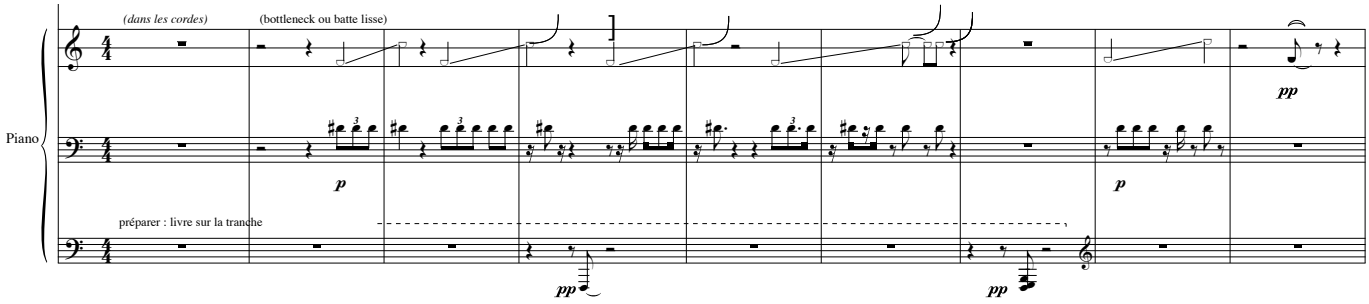
Figure 5.
DUSTY DIALOG, mes. 19-25, partition du compositeur.



Figure 6. TOUCH & GO, mes. 1-9, partition du compositeur.

le solo de piano dans *Vortex temporum* de Gérard Grisey[11].

Le sixième mouvement, WAIT & WATCH, comme l'indiquent les mots de son titre, est une reprise variée et une suite du deuxième mouvement qui mène encore plus loin ses éléments. C'est comme un point de jonction où la référence formelle à Borges prend tout son sens. On revient vers le même chemin pour le refaire de façon légèrement différente. Au lieu d'un piano de concert, comme dans le deuxième mouvement, le pianiste joue ici le piano préparé.

Le septième mouvement, TOUCH & GO, commence comme un prolongement des éléments « souffle » du premier et du troisième mouvement en jouant aussi sur les cordes (fig. 6), avec un processus de liquidation vers la fin. Il développe aussi des lignes sonores et des ostinati rythmiques (fig. 7). Le pianiste revient vers le piano de concert.

La forme globale du concerto est une forme en arche ayant comme point culminant le cinquième mouvement. Le langage harmonique s'apparente à la deuxième école spectrale (Hurel, Leroux, Dalbavie, Maresz), ainsi que le travail motivique, qui est caractérisé par des boucles rapides, par la vivacité et la propulsion en avant.

Si on considère *Rallye Concerto* comme la première pièce d'un parcours qui se poursuit peu de temps après avec *Effet miroir*, on en déduit que le piano est pour Markeas un instrument qui se métamorphose ; il ne peut se contenter du son d'un seul piano, tel qu'il apparaît dans les salles de concert. Sa démarche va à l'encontre de la fixité du timbre, qu'il essaye de rendre le plus flexible et inattendu possible. Il va aussi à l'encontre de la hiérarchie des instruments entre instruments de première qualité, instruments d'étude et instruments qui portent les marques du temps. Ses séances d'improvisation[12], ainsi que l'instrumentation de *Rallye Concerto*, montrent qu'il s'intéresse à toutes les variantes possibles de l'instrument tout en les intégrant de façon organique dans la même pièce, en créant un instrument multiple, aux possibilités infinies. S'il puise ses matériaux chez le Debussy de *Feux d'artifice*, dans les expérimentations de Cage, dans les engrenages rythmiques de Ligeti et l'éclatement des tempi et des textures de Nancarrow, il rend ces affiliations explicites par la programmation du concert de création du *Concerto*, qui comprenait aussi des œuvres de ces deux derniers compositeurs[13].

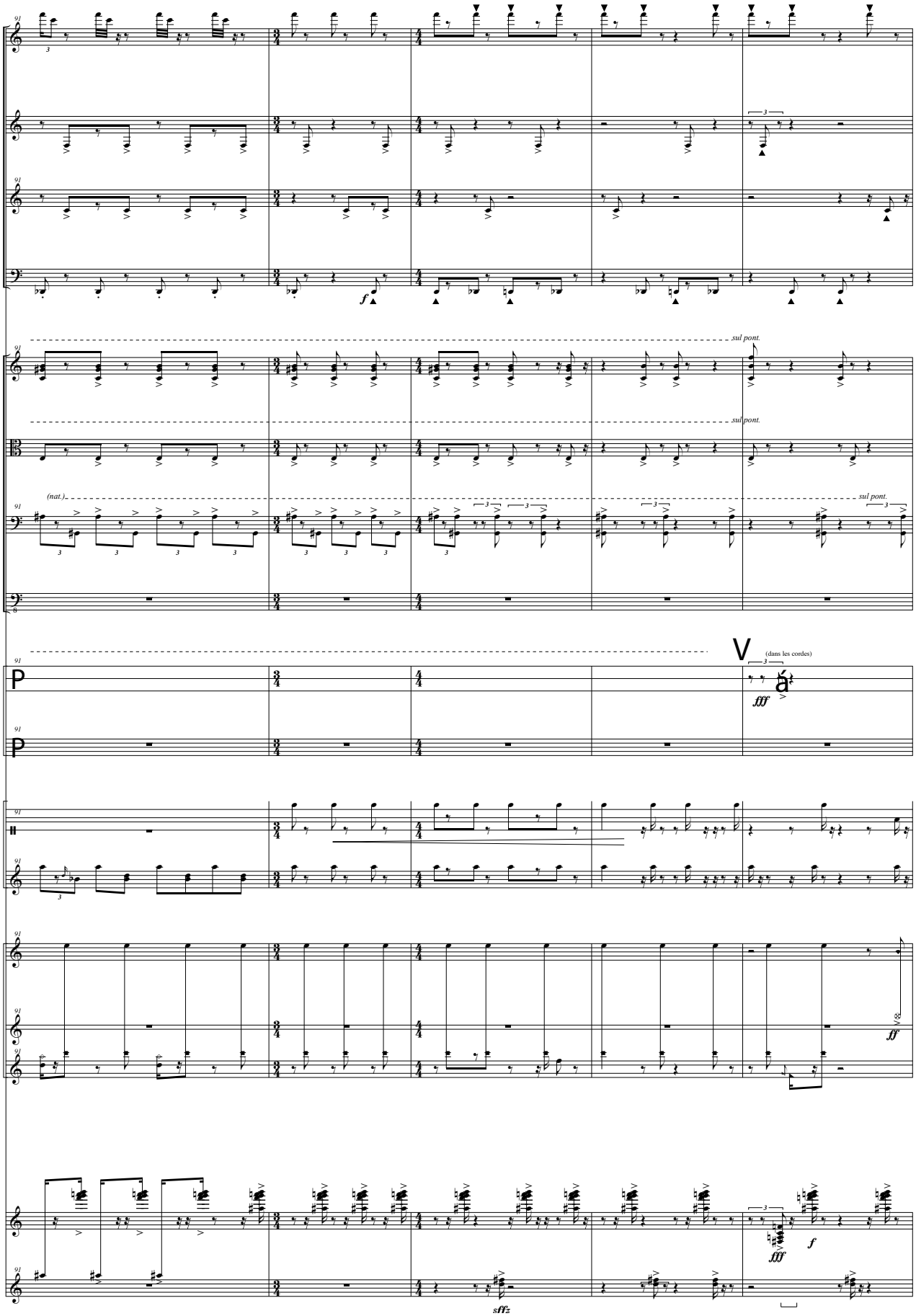
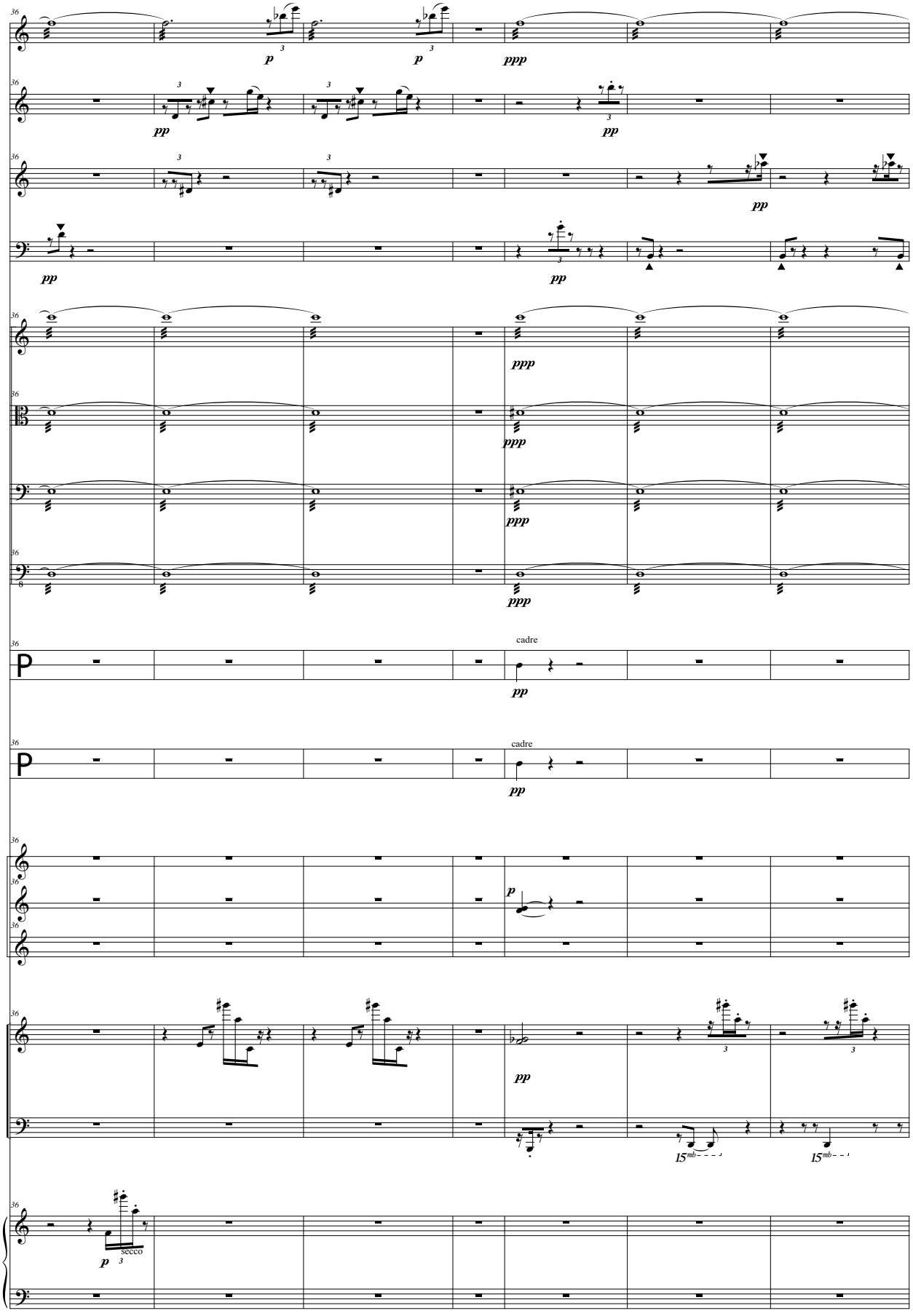
En 2011, quelques mois après le *Rallye Concerto*, Markeas compose la musique pour la pièce de théâtre *Re : Walden*, d'après *Walden ou la Vie dans les bois* de Henry David Thoreau, un spectacle de Jean-François Peyret, où il joue sur deux ou trois claviers[14]. En passant par la duplication du pianiste

Figure 7. TOUCH & GO, mes. 91-95, partition du compositeur. Dans le huitième et dernier mouvement, JUST DUST, nous avons de nouveau un « duel » très court, cette fois-ci entre le piano droit et le piano droit disklavier, mais le tout reste dans des nuances p et pp, en menant vers une liquidation finale (fig. 8).

11. Gérard Grisey, *Vortex temporum*, Ensemble ATMUSICA. Le solo du piano commence à 7'58 : Youtube, consulté le 27.09.2021.

12. À voir une des improvisations du compositeur sur France Musique (5 mars 2011) : Dailymotion, consulté le 27.09.2021.

13. La création du *Rallye Concerto* a eu lieu au Théâtre de Poitiers le 4 février 2011 avec l'ensemble Ars Nova dirigé par Philippe Nahon, avec en soliste Michel Maurier. Au programme de la soirée, outre le *Rallye Concerto*, figuraient aussi la *Sonatine* pour piano de Conlon Nancarrow, des extraits de *Musica Ricercata* pour piano de Ligeti et *Quelques Lignes* pour piano et percussion de Markeas (informations données par le compositeur). Voir un court extrait de la performance musicale : www.alexandros-markeas.com, consulté le 27.09.2021.

14. Voir le programme du spectacle : www.colline.fr, consulté le 20.09.2021.

Fl.
Cl.
A. Sx.
Bsn.
Vln.
Alt.
Vc.
Cb.
Perc.1
Vibr.
M
T. B.
Tom
Perc.2
Mrb.
Mét.
Perc. 3
B.
Cymb.
Bois
Bong.
Toms
Pno.
sul pont.
(nat.)
(dans les cordes)

Fl. B.
Cl.
A. Sx.
Bsn.
Vln.
Alt.
Vc.
Cb.
Perc. 1
Perc. 2
Perc.3
Pno.
Pno.
midi
cadre
cadre
secco

dans *Effet Miroir* en 2013, que nous avons déjà évoqué, c'est dans une œuvre récente, *Music of Choices* (2021), qu'on arrive à un point culminant de cet imaginaire compositionnel qui étend les limites du piano à l'infini : trois claviers (grand piano de concert, piano droit mécanique, clavier électrique), échange avec l'IA, qui « apparaît progressivement comme un nouveau personnage qui essaie de dialoguer ou prendre la place du pianiste[15] » et jeu d'interactions avec le public, qui a la possibilité d'orienter la direction de la musique via les smartphones[16]. En continuant la lignée des compositeurs du passé dont l'imagination sonore a fait évoluer la facture instrumentale depuis le pianoforte jusqu'au grand piano de concert, Markeas, avec l'utilisation des pianos midi, de l'IA, ainsi qu'avec la part d'imprévisibilité qu'il intègre dans ses processus compositionnels, multiplie à l'infini le résultat du jeu du soliste, par une texture dont le nombre de composantes devient illimité. En même temps, la simultanéité et/ou la juxtaposition de plusieurs types d'instrument continue à montrer une volonté d'englober toute la diversité du son pianistique.

Bien enracinée dans l'expérience d'improvisateur, la vision de Markeas de la composition et de la performance pianistique d'aujourd'hui se définit par la mise en œuvre de processus complexes mais souples, dont le résultat n'est pas prédéterminé. Si *Music of Choices*, en tant que dernier jalon de cette trajectoire, nous dévoile un univers où le compositeur-improvisateur combine à égalité ces qualités créatrices, *Rallye Concerto*, composé dix ans plus tôt, en contient déjà les caractéristiques essentielles.

Aussi importante que la richesse sonore qui résulte de la série de ces œuvres (*Rallye Concerto, Effet Miroir, Re : Walden, Music of Choices*) est leur façon de répondre aux choix artistiques de notre temps : face à un art qui prend forme uniquement avec les moyens de la plus haute qualité (les grands pianos de concert), elles proposent un art qui prête attention à tous les moyens qui lui sont disponibles (des pianos de tous types et de toutes conditions) ; à la place de l'artiste qui présente seulement des spectacles bien rodés, elles créent une situation de surprise scénique et sonore constante, où l'artiste doit réagir en interaction avec son environnement ; loin de formes prédéterminées et fixes, elles sont conçues sur l'ouverture et la fluidité. Enfin, et ce n'est pas de la moindre importance, elles sont le fruit d'un vécu artistique extrêmement riche, où la conception, l'expérimentation et la performance ne font qu'un.

Figure 8.
JUST DUST, mes. 36-42, partition du compositeur.

15. « Quand l'intelligence artificielle devient un instrument de musique », *Le Figaro*, 16 juin 2021, www.lefigaro.fr, consulté le 11.10.2024.

16. Concert complet de la création de *Music of Choices* : Youtube, consulté le 12.7.2024.

BIBLIOGRAPHIE

Partitions

Markeas, Alexandros, *Rallye Concerto* (2010-2011), pour piano et ensemble, partition du compositeur.

Ressources numériques

Goebbels, Heiner, *Stifters Dinge*, extraits de la performance, Vimeo, consulté le 24.09.2021.

Grisey, Gérard, *Vortex temporum*, interprétation par l'ensemble ATMUSICA, Youtube, consulté le 26.09.2021.

Ligeti, György, *Concerto de chambre*, interprétation par l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Tito Ceccherini, Youtube, consulté le 27.09.2021.

Markeas, Alexandros, *Rallye Concerto*, extraits de la création, Michel Maurer, piano, ensemble Ars Nova, Philippe Nahon, direction, www.alexandros-markeas.com, consulté le 28.09.2021.

—, *Effet Miroir pour piano et video*, Youtube, consulté le 12.7.2024.

—, [Improvisation], « À l'improviste : solo d'Alexandros Markeas, piano », émission de France Musique enregistrée le 5 mars 2011 et présentée par Anne Montaron, Dailymotion, consulté le 27.09.2021.

—, « Arrangements d'études pour piano mécanique de Conlon Nancarrow » (extrait), www.alexandros-markeas.com, consulté le 27.09.2021.
—, *Music of Choices*, concert complet de la création de l'œuvre, Youtube, consulté le 26.09.2021.
« Puls@tions, P.O.E.M. n° 4 (parcours oral et musical) », notes du programme pour le concert *Alexandros Markeas invite Ligeti et Nancarrow* interprété par l'ensemble instrumental Ars Nova, Comédie de Béthune, 2010-2011, p. 22.
« Quand l'intelligence artificielle devient un instrument de musique », *Le Figaro*, 16 juin 2021, www.lefigaro.fr, consulté le 11.10.2024.
Re : *Walden*, notes du programme pour le spectacle homonyme du Théâtre national de la colline, www.colline.fr, consulté le 20.09.2021.

Les œuvres pour saxophone de Georgia Spiropoulos [1]

Théophilos Sotiriadis

Georgia Spiropoulos (Athènes, 1965, fig. 1) compose des œuvres acoustiques (instrumentales et vocales), électroacoustiques et mixtes. Elle crée aussi des installations sonores et visuelles et conçoit sa musique dans les espaces intermédiaires entre musique notée et culture orale, entre tradition et nouveauté [2]. Les archétypes musicaux et sonores, le voisinage de formes hétéroclites et les transformations du phénomène musical caractérisent son travail. Le son musical – instrumental, électronique ou naturel – est traité comme un matériau plastique, grâce à ses recherches sur l'utilisation de techniques nouvelles, ainsi que les influences de la musique du xx[e] siècle, des traditions orales, de l'avant-garde rock, de l'improvisation libre, de la *performance art*, ou encore des *turntablists* [3].

Georgia Spiropoulos a commencé ses études musicales à Athènes : piano, harmonie, contrepoint, fugue et improvisation jazz. Elle a travaillé pendant une décennie en tant que musicienne et orchestratrice dans le domaine de la tradition musicale orale grecque avec la chanteuse Katerina Xirou [4].

En 1996, elle part en France pour étudier la composition et la musique électroacoustique avec Philippe Leroux et l'analyse de la forme musicale avec Michaël Levinas. En 2000-2001, elle suit à l'IRCAM le programme annuel de composition et d'informatique musicale et elle travaille avec les compositeurs Jonathan Harvey, Tristan Murail, Brian Ferneyhough, Marco Stroppa, Philippe Hurel, Ivan Fedele et Alejandro Vinao.

Le riche environnement de la recherche à l'IRCAM, la culture française et Paris sont devenus depuis pour la compositrice des pôles d'inspiration, de création et d'expérimentation. En 2002, elle remporte le Prix Villa Médicis hors les murs. En 2004, elle participe au comité de l'IRCAM-Centre Pompidou pour les programmes éducatifs de composition et d'informatique musicale. Dans le cadre de l'IRCAM, elle développe en 2008 un projet de recherche, *Mask*, pour élaborer des transformations de la voix et créer des outils pour la performance live [5].

Parallèlement, elle reçoit des commandes d'un grand nombre d'institutions musicales françaises : IRCAM-Centre Pompidou, Ensemble intercontemporain, Ministère de la culture, Radio France, chœur Accentus, Jeune chœur de Paris, ensemble vocal Les Cris de Paris, L'Itinéraire, 2E2M, Diffraction, quatuor de saxophones Habanera, le saxophoniste Claude Delangle. Ses œuvres conçues en France ont été jouées au Centre Pompidou, à l'IRCAM, à la Cité de la musique, à l'Auditorium du Louvre, à Dijon, au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et ailleurs.

La voix humaine et sa dimension primitive (cris inarticulés haletants, sons étranglés, hurlements, sanglots, râles) servent de motifs

1. Cet article a été traduit par Lorenda Ramou.

2. « Georgia Spiropoulos », www.babelscores.com, consulté le 23.09.2021.

3. Les turntablists gèrent le son et créent de nouveaux effets sonores, mixages et autres sons spéciaux en utilisant l'équipement d'un disk jockey : platine et cross fader.

4. Georgia Spiropoulos, entretien avec l'auteur, 21 septembre 2024.

5. Pierre Gervasoni, « Le bruitisme sensuel de Georgia Spiropoulos », *Le Monde*, 3 juin 2019, bit.ly.

Figure 1. Georgia Spiropoulos (née à Athènes en 1965), www.spiropoulos.com

à de nombreuses œuvres, et visent à donner l'impression d'un « bruitisme sensuel[6] ». L'interaction directe de la compositrice avec des solistes représentatifs de la grande tradition française du saxophone moderne (Claude Delangle, Vincent David, Quatuor Habanera) a permis les fermentations nécessaires à la production de nombre d'œuvres centrées sur le saxophone. Avec ce choix spécifique, Spiropoulos ne s'écarte pas de son objectif esthétique (la voix transformée par l'instrument). La capacité à s'adapter à la voix humaine, à imiter les sons des percussions ainsi qu'à colorer le texte musical avec une vaste palette de techniques contemporaines, sont caractéristiques d'un instrument acoustiquement intelligible et polyvalent, que la compositrice a apprécié et utilisé dans les pièces suivantes : *Ensemble 2.11* (2000), *SAKSTI* (2001), *Pràxis 4 Saxes* (2003-2004), *Bouches* (2008) et *Pnoes* (2011).

Voici quelques mots clés qui reviendront dans l'examen des œuvres de Spiropoulos pour saxophone :

- concepts analytiques :
  - Néoprimitivisme
  - Expressionisme abstrait
  - Néo-orientalisme
  - Turntablism
  - Pointillisme
  - Bruitisme Sensuel
  - Improvisation
  - Modal
  - Spectral
  - Variation de timbre
  - Objets sonores
  - Cellules mélodiques
  - Noise
  - Pulsation
  - Rythmologie hellénique
  - Répétition
  - Notes pédales fluctuantes
  - Dynamiques extrêmes
  - Inspiration – Expiration
  - Corporalisation du son
  - Identité du son (timbre, hauteur, intensité, densité) en relation avec et la temporalité (durée, rythme)
  - Jeu / bataille / énergie ininterrompue / tension soutenue
  - « Va et vient » : musique électronique – musique instrumentale
  - Techniques instrumentales contemporaines

- technique contemporaine du saxophone :
  - Différentiation des attaques
  - Air tone et bruit de souffle
  - Chanter-jouer (en même temps)
  - Voix transformée par l'instrument (chant, respirations, chuchotements, laryngismes, phonèmes non voisés/voisés etc.)
  - Bruit des clefs
  - Notes *altissimo* (suraiguës)
  - Sons harmoniques
  - Slap (fermé/ouvert)
  - Subtone
  - Flatterzunge
  - Growl
  - Glissando sur une seule note (pitch bend)
  - Bisbigliando vocal hybride

Les cinq œuvres pour saxophone seront présentées par ordre chronologique, de la plus ancienne à la plus récente.

6. *Ibid.*

Ensemble 2.11

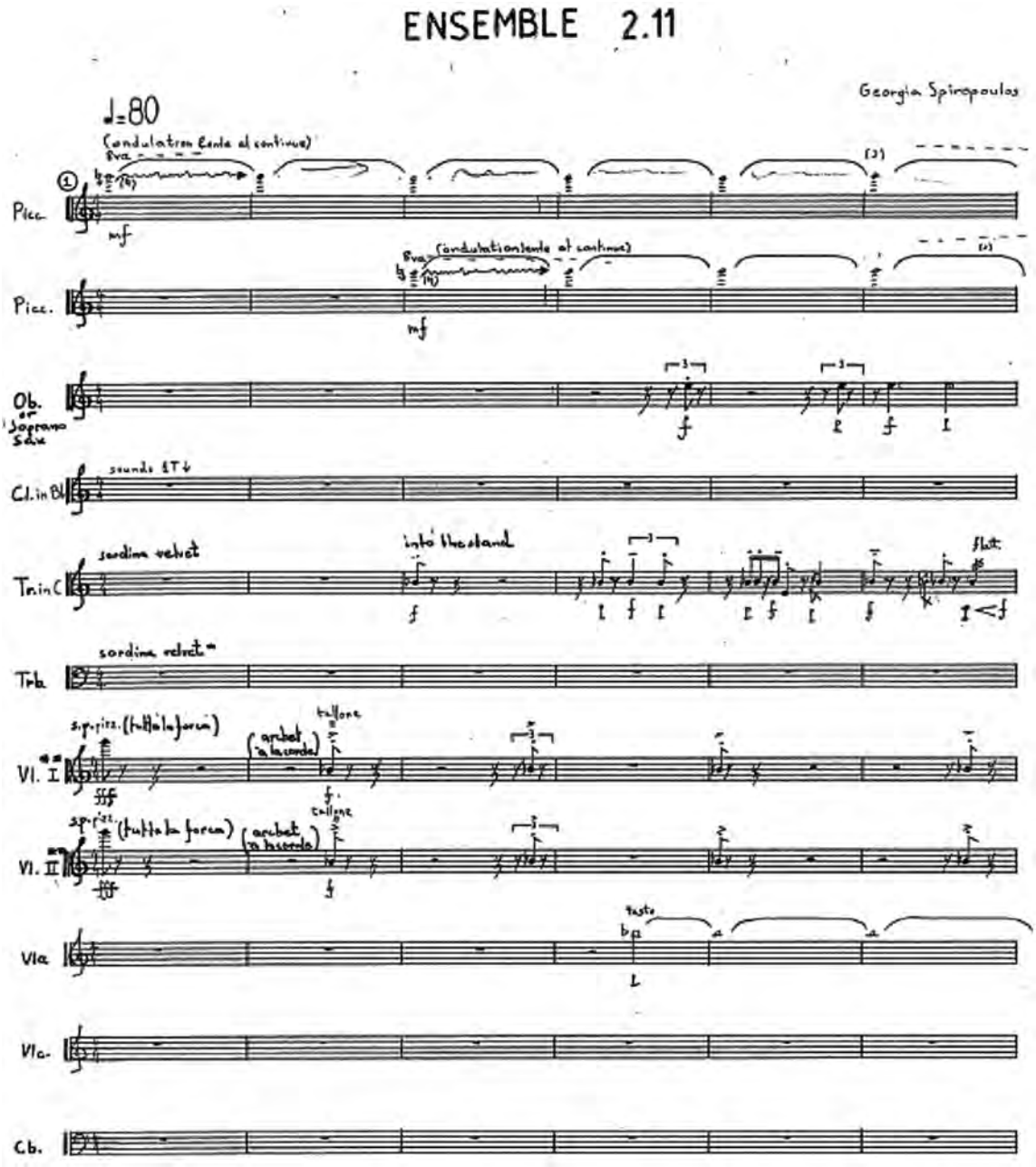



Figure 2.
Ensemble 2.11
(premières mesures)
© 2000 Georgia Spiropoulos

Titre	*Ensemble 2. 11*
Instrumentation	pour ensemble de onze musiciens: 2 flûtes /2 piccolos, hautbois (ou saxophone soprano), clarinette en *si* bémol/ cl. basse, trompette, trombone, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse
Année	2000
Durée	ca 6 mn
Édition	contact avec la compositrice : mail@georgiaspiropoulos.com
Création	Forum culturel de Blanc-Mesnil, Ensemble des professeurs du Conservatoire Erik Satie, dirigé par Guillaume Bourgogne, 25 mai 2000

E*nsemble 2. 11* (fig. 2) est organisé en six parties qui se séparent par des axes verticaux – des simultanéités d'accords dans la dynamique *forte*. Chaque partie est caractérisée par sa propre instrumentation et son registre sonore (aigu-grave). Dans chaque section, il y a une alternance de matériau diatonique et chromatique.

Plusieurs façons de traiter le matériau sont utilisées, telles que : « détournement » des hauteurs, qui se réfèrent à la tonalité, transformation linéaire, statisme du matériau et de la densité autour d'un registre, soustraction graduelle des hauteurs tonales, statisme autour d'une seule note, extension d'un passage vers tous les instruments et tous leurs registres, passages contrapuntiques avec imitation.

Le choix de l'utilisation du saxophone soprano est facultatif par rapport au hautbois. La notation ne recourt pas à des techniques contemporaines, mais demande de la souplesse de la part de l'interprète pour l'alternance des dynamiques extrêmes.

Saksti

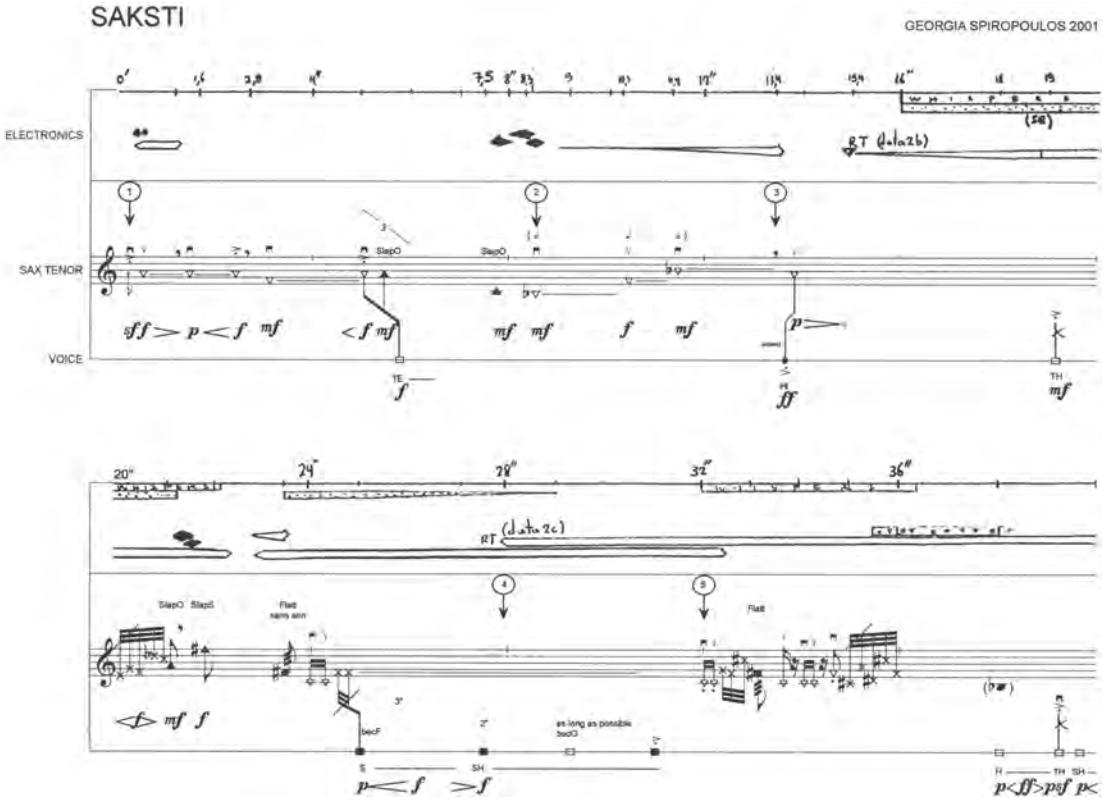


Figure 3. SAKSTI *(premières mesures) © Georgia Spiropoulos & 2013, BabelScores*

Titre	*SAKSTI*
Instrumentation	pour saxophone ténor et sons électroniques
Année	2001
Durée	ca 7 mn
Édition	Babelscores
Dédicace	À Vincent David
Création	Festival Agora 2002, Pièce du Cursus de l'IRCAM, 15 juin 2002, saxophone ténor : Vincent David, électronique : Michail Malt

L'œuvre *Saksti* (fig. 3) a été présentée dans le cadre du Festival Agora 2002 à l'IRCAM pendant un séminaire de composition et d'informatique musicale. Le titre est une combinaison du mot « sax » et l'initiale du mot « ténor ». Selon la compositrice, il s'agit d'une « musique électronique instrumentale ». *Saksti* est un jeu ou une bataille entre

le saxophoniste et le saxophone, la partition musicale et les sons électroniques, le phénomène sonore et le temps[7].

En ce qui concerne la forme de *Saksti*, l'idée fondamentale qui parcourt la pièce est la perception du temps en tant que flux continu d'événements, mélange sonore qui doit être filtré, tantôt pour illuminer, tantôt pour embrumer les événements sonores dans des analogies (sonores) différentes.

Le matériau sonore de la pièce comprend trois catégories : différents saxophones, sons de la voix humaine (chant, respirations, chuchotements, laryngismes etc.) et des combinaisons de tout cela : sons vocaux avec sons naturels/électroniques, etc.

En ce qui concerne les sons électroniques, *Saksti* se jouait initialement en temps réel avec MAX/MSP[8], mais aujourd'hui il se joue avec des séquences de processus sonore (« triggering sounds »[9]). Exceptionnellement, l'interprète peut le présenter en tant que fichier sonore uni, sans l'apport d'un technicien pour la partie électronique.

La partition comprend aussi bien la partie du saxophone que la partie électronique. Dans la partie électronique, on trouve des dessins graphiques qui représentent les événements sonores avec leur minutage.

Práxis 4 Saxes

Titre	*Práxis 4 Saxes*
Instrumentation	pour quatuor de saxophones (soprano/alto/ténor/baryton)
Année	2003-2004
Durée	ca 12 mn
Édition	Babelscores
Commande	Radio France – Alla breve 2005
Création	France Musique – Hector, 29 janvier 2005, quatuor de saxophones Habanera. Saxophone soprano Christian Wirth, saxophone alto Sylvain Malézieux, saxophone ténor Fabrizio Mancuso, saxophone baryton Gilles Tressos
Parties	1. Dialog (with a Tree) – à Katerina Xirou 2. Breath'n Beat – à Philippe Leroux 3. Lib 4. 100 Phonems – à Björk 5. Singing Tubes – à Démétrio Stratos

Práxis 4 Saxes[10] est un cycle de pièces brèves pour quatuor de saxophones commandé par Radio France et écrit pour le quatuor Habanera. Selon la compositrice, elle a voulu préserver une certaine autonomie pour chaque pièce, ce qui lui a permis d'explorer des matériaux et des techniques instrumentales propres à chacune d'entre elles.

La pièce va être enregistrée par Prism Saxophone Quartet, et elle fera partie d'un CD à paraître, un hommage à la création grecque contemporaine (*XAS* : *New Music for Saxophones from Greece*), avec des œuvres de Iannis Xenakis, Stratis Minakakis, Michalis Adamis et Giorgos Koumendakis[11].

7. Georgia Spiropoulos, entretien avec l'auteur, 18 septembre 2017.
8. Max/MSP est un logiciel musical permettant de faire de la synthèse sonore, de l'analyse, de l'enregistrement, ainsi que du contrôle d'instrument MIDI.
9. Les « *triggering sounds* » sont déclenchés après une programmation, par exemple quand on joue une note naturelle sans garder les basses fréquences.
10. Georgia Spiropoulos, « Práxis 4 Saxes », notes de programme, georgiaspiropoulos.com, consulté le 20.10.2018.
11. Prism Quartet, « Upcoming Prism Quartet Releases on Xas », Prism Quartet, www.prismquartet.com, consulté le 19.09.2021.

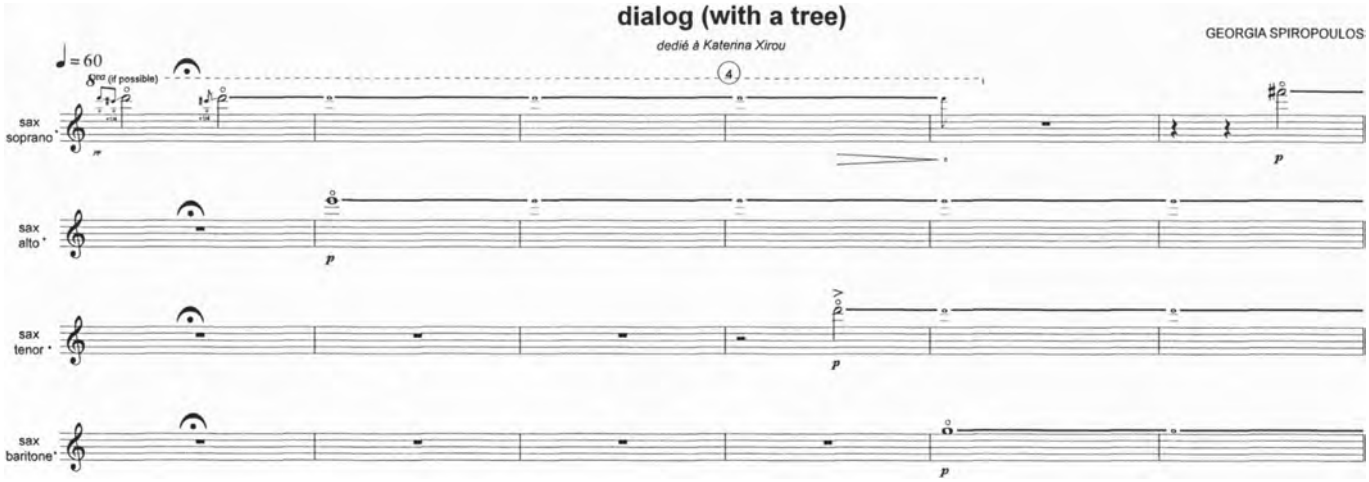


Figure 4. Práxis 4 Saxes : Dialog (with a Tree) *(premières mesures)* © *Georgia Spiropoulos & 2013 BabelScores*

Dialogue (with a Tree) (fig. 4) tire ses origines du chant « Neratzoula », un classique de la musique grecque à transmission orale. C'est un chant court sous forme de dialogue : selon l'une des interprétations possibles, un arbre annoncerait au promeneur le début de l'hiver.

Le titre de la pièce reflète la forme du chant, mais aussi la relation de la compositrice avec une tradition dont les éléments repris ici ont la fonction d'« activateurs de mémoire » plutôt que de porteurs d'un idiome local. La mélodie, sous une forme extrêmement dilatée dans le temps, constitue le matériau harmonique et mélodique de la pièce. Pour ce dernier, Spiropoulos a choisi une écriture diffractée aux quatre saxophones, par notes isolées ou par cellules mélodiques parfois ornementées dans le style de la clarinette d'Épire.

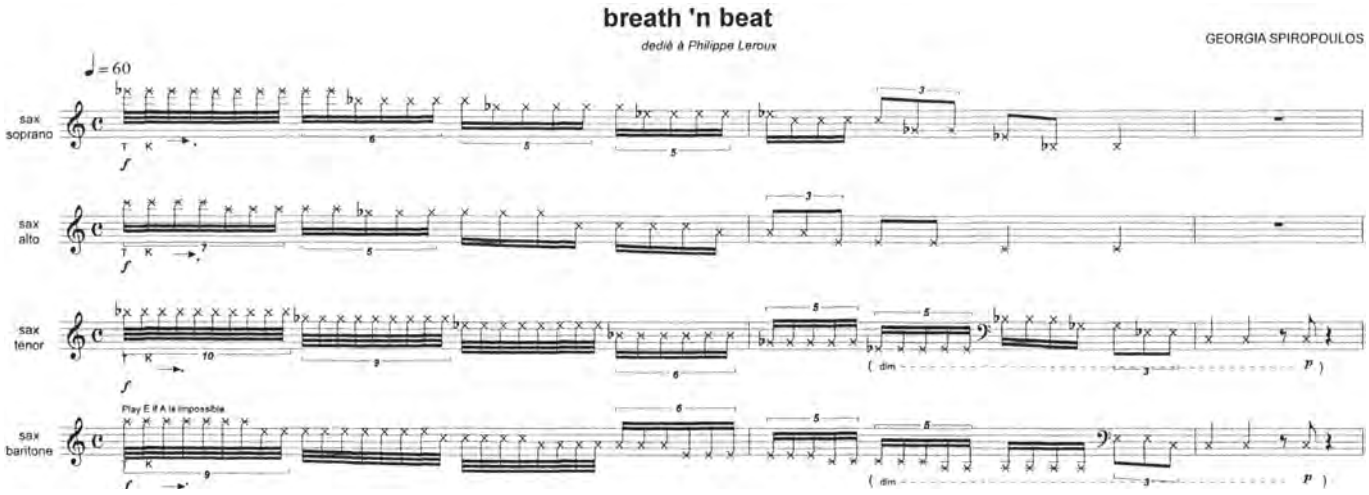



Figure 5. Práxis 4 Saxes : Breath 'n Beat *(premières mesures)* © *Georgia Spiropoulos & 2013 BabelScores*

Breath 'n Beat[12] (fig. 5) est une pièce essentiellement rythmique basée sur la pulsation constante telle qu'on la trouve dans le rock, le blues ou les musiques du monde. Le matériau sonore comprend des sons essentiellement courts et percussifs, les sons de saxophones se combinant à des sons vocaux non voisés projetés dans l'instrument. Selon Spiropoulos, cette pièce l'a aidée à franchir certains seuils de l'écriture dite contemporaine par l'usage de la pulsation constante presque tout au long de la pièce, et par la simplicité délibérée des motifs rythmiques et de la subdivision métrique.

12. Georgia Spiropoulos, « Práxis 4 Saxes », www.georgiaspiropoulos.com, consulté le 20.10.2018.

Lib[13] (fig. 6) est une pièce qui malgré son organisation pourrait être considérée comme la base d'une improvisation. La musique est basée sur un travail sur le timbre allant du timbre instrumental à l'« hybride acoustique », ce dernier étant la voix chantée dans l'instrument et altérée par celui-ci. Il s'agit d'une texture de glissandi qui évolue en tremolos serrés, puis en trame bruitée par l'ajout des voix, qui redevient glissando dans le registre suraigu. Le choix des timbres est l'élément qui devrait être respecté par les saxophonistes tandis que l'ambitus, les registres et les durées pourraient varier d'une exécution à l'autre.

Figure 6.
Práxis 4 Saxes : Lib *(premières mesures) © Georgia Spiropoulos & 2013 BabelScores*

100 Phonems[14] (fig. 7) est caractérisé par l'abolition de tout usage des hauteurs et par l'utilisation exclusive de phonèmes bruités, non voisés et amplifiés par les saxophones. Les divers phonèmes s'organisent en trois registres différents perçus comme grave, moyen et aigu, et leurs amplitudes variables dans le temps sont une empreinte du souffle exprimé par la relation « crescendo-inspiration », « decrescendo-expiration ». Un texte chuchoté, à des vitesses différentes, est utilisé localement pour ses propriétés acoustiques particulières, dues à la succession des phonèmes articulés ; le texte peut être de choix libre et son message « textuel » est sans importance.

Figure 7.
Práxis 4 Saxes : 100 Phonems *(premières mesures) © Georgia Spiropoulos & 2013 BabelScores*

13. *Ibid.*
14. *Ibid.*

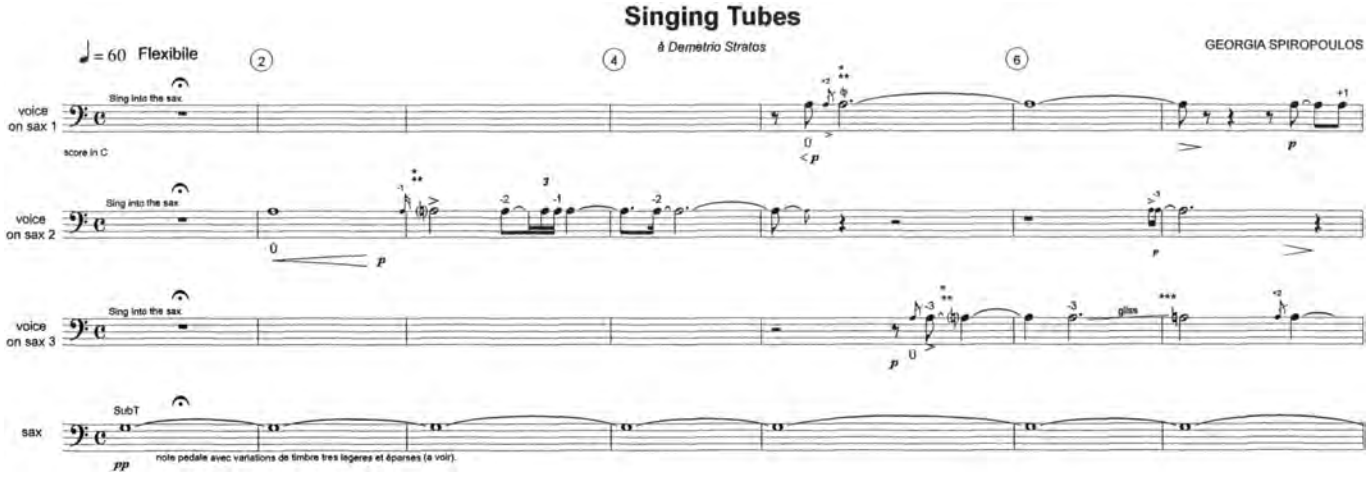


Figure 8. Práxis 4 Saxes : Singing Tubes *(premières mesures) © Georgia Spiropoulos & 2013 BabelScores*

Singing Tubes[15] (fig. 8) fait appel à la voix transformée par l'instrument, une recherche qui accompagne le travail de Spiropoulos depuis longtemps. L'exploration des limites entre voix et instrument pratiqués par une seule personne l'a conduite à utiliser une technique qu'elle appelle « bisbigliando vocal artificiel » ou « bisbigliando vocal hybride », utilisée ici pour la première fois : il s'agit d'une variation microtonale de la voix chantée dans le saxophone due aux changements de doigté. Cette technique en pleine évolution, offrant des timbres particulièrement riches et nouveaux, demande une exploration attentive de la relation « registre-doigté-phonème » et « voisé-position » de la voix à travers l'écriture et l'expérimentation.

Pnoes

Titre	*Pnoes*
Instrumentation	pour un instrument à vent
Année	2011
Durée	ca 4 mn
Édition	Babelscores

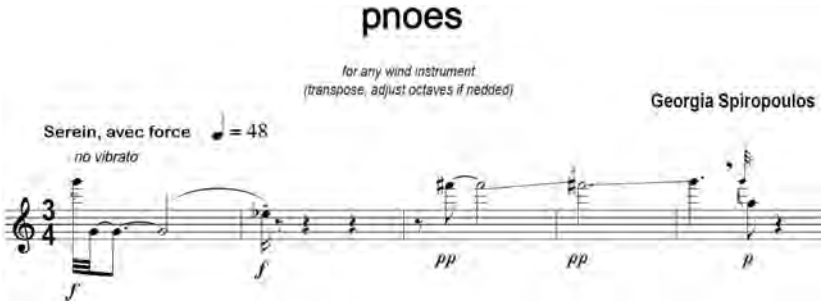


Figure 9. Pnoes *(premières mesures) © Georgia Spiropoulos & 2013BabelScores*

La pièce *Pnoes* (fig. 9) est courte et provient de la flûte de la première partie d'*Ensemble 1.7* (pour sept instruments). Elle peut être jouée par n'importe quel instrument à vent. Elle est organisée en tétracordes et se développe à partir d'événements qui sont liés par des transformations de vitesse, de densité et de transfert des régions tonales[16]. Du côté des techniques contemporaines on observe des éléments qui sont courants au saxophone : flutter tongue, tongue pizzicato, microtones, sons harmoniques, sons soufflés, glissandi.

15. *Ibid.*

16. Georgia Spiropoulos, *Pnoes*, Paris, BabelScores, 2013.

Bouches

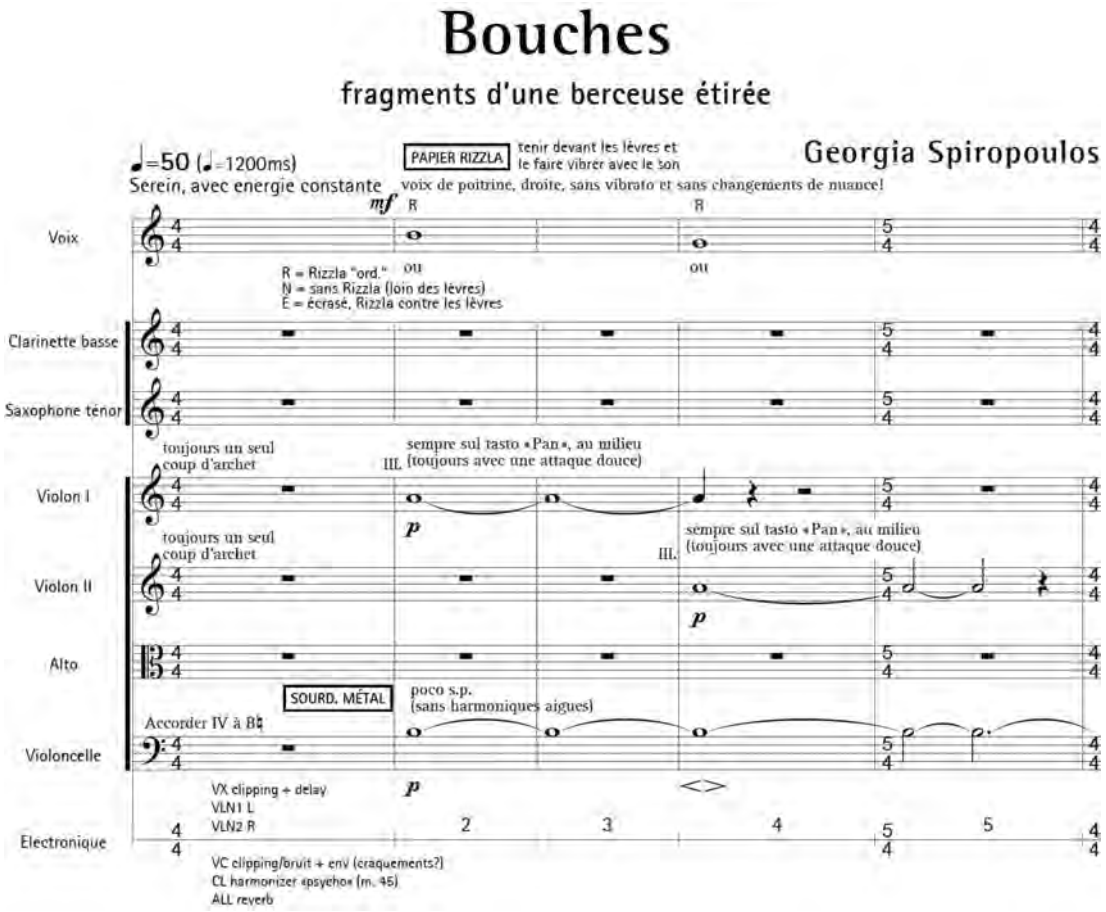



Figure 10.
Bouches : Fragments d'une berceuse étirée *(premières mesures)* © *Georgia Spiropoulos & 2013 BabelScores*

Titre	*Bouches*
Instrumentation	pour voix de femme, clarinette (en *si* bémol/cl. basse), saxophone (alto/ténor), 2 violons, alto, violoncelle et électronique
Année	2008
Durée	ca 21 min
Édition	Babelscores
Dédicace - hommage	à Démétrio Stratos
Commande	La Muse en circuit et Radio France pour l'*Ensemble 2e2m*

Bouches (I)	
a. *Fragments d'une berceuse étirée*, b. *Screams & Parasites*	
Création : Conservatoire national de région de Paris, 17 mars 2008, Ensemble 2e2m et La Muse en circuit	Voix : Valérie Joly, direction : Pierre Roulier, réalisation informatique musicale : Benoît Meudic, ingénieur du son : Julien Guinard
Bouches (II)	
a. Slow n' Low, b. Vocalism	
Création : Festival Présences, Grand théâtre de Provence, Aix-en-Provence, 26 janvier 2013, Ensemble 2e2m et GRM	Voix : Shigeko Hata, direction : Pierre Roullier ; informatique musicale, réalisation: Benjamin Miller ; informatique musicale, création : José Miguel Férnandez ; ingénieur du son : Camille Léger

Dans les pages introductives, la compositrice ajoute le texte poétique suivant :

Bouches plurielles
Une seule Bouche à vocalités multiples
Bouches chantant la matière vocale
libérant l'auralité
exerçant la phonation, sans arrêt
Bouche – Mémoire
« le principal acteur du drame »
qu'est le chanter[17].

Fragments d'une berceuse étirée[18] est tirée d'une berceuse française extrêmement ralentie, chantée par une voix masquée et accompagnée d'instruments préparés avec des sourdines.

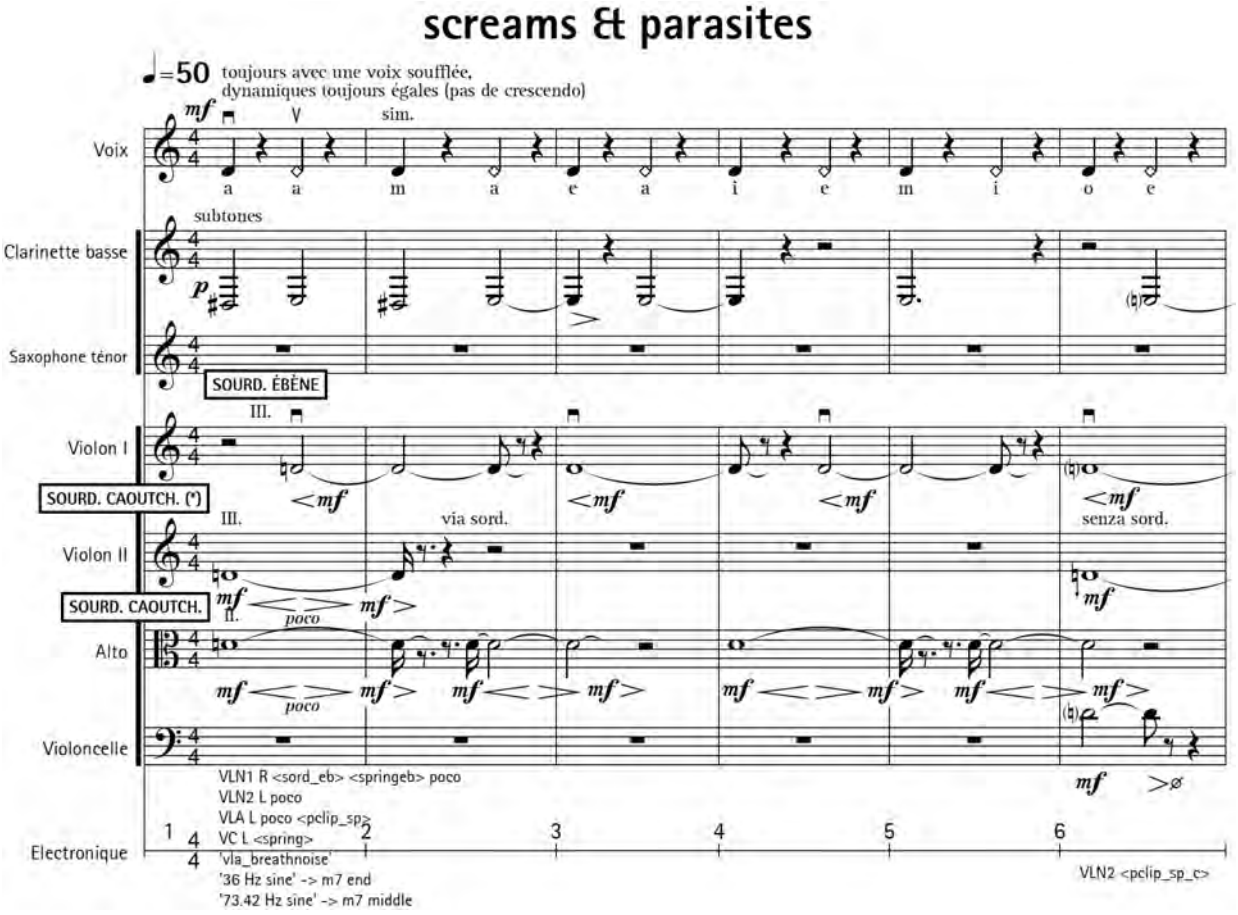



Figure 11. Bouches : Screams & Parasites *(premières mesures) © Georgia Spiropoulos – BabelScores 2013*

Screams & Parasites[19] (fig. 11), sur un rythme obstiné accéléré et mené jusqu'au cri, est composé d'interjections et de phonations rapidement alternées ; la voix est « accompagnée » d'instruments « préparés » par l'ordinateur et par des cris de chanteurs de rock d'avant-garde dont le travail a marqué l'écoute de la voix (The Residents, Patti Smith, Captain Beefheart, Pink Floyd).

17. Georgia Spiropoulos, « Bouches », www.georgiaspiropoulos.com, consulté le 20.10.2018.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*

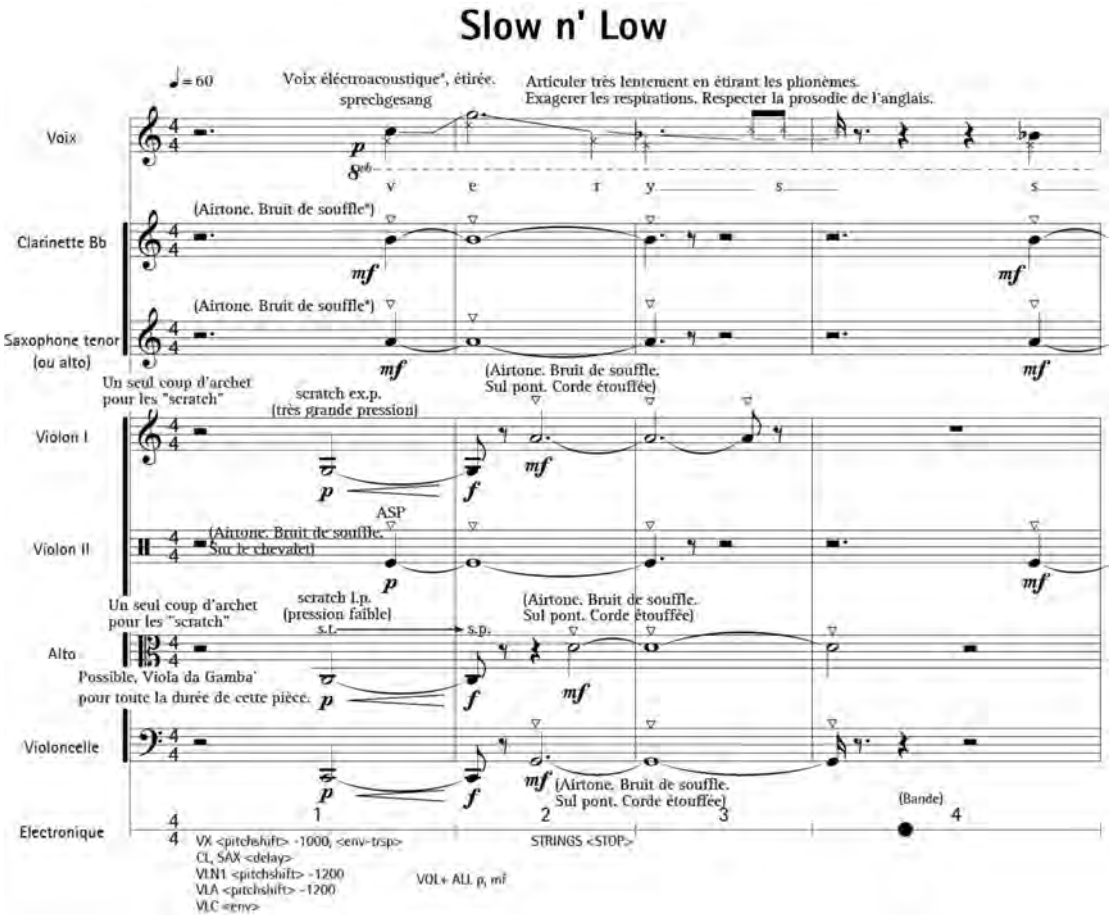


Figure 12.
Bouches : Slow n' Low *(premières mesures) © Georgia Spiropoulos & 2013 BabelScores*

Dans *Slow 'n Low*[20] (fig. 12) la voix imite la machine et les transformations électroacoustiques du son enregistré : ralentissement, renversement, transposition dans les graves, fragmentation. Les instruments imitent le grincement de la voix (pulsation simple des cordes vocales dans le registre grave), tandis que l'électronique reprend ce type de pulsation dans la bande son.

Vocalism[21] (fig. 13), librement inspiré du poème homonyme de Walt Whitman, est basé sur une liste de mots récitée de manière rythmée et monocorde.

Dans *Bouches*[22], la voix parfois se lance dans des vocalisations « brutes », parfois emprunte les chemins de Démétrio Stratos ou de la tradition orale. L'écriture instrumentale tend vers la création de présences sonores uniques plutôt qu'une sorte d'orchestration. Chaque son de la partition doit être fabriqué, réinventé et parfaitement maîtrisé par l'interprète : un processus d'« oubli » et de réinvention du son dans son premier instant – l'écoute avant le geste et le savoir.

Selon la compositrice, « la fonction de l'électronique est de modifier l'identité du son (timbre, hauteur, intensité, densité) et la temporalité (durée, rythme). Que ce soit de l'amplification simple, de la distorsion, du "masking", ou de l'"over-scratch", l'électronique sert avant tout à créer des identités instrumentales ou vocales plurielles, "êtres-sonores-en-métamorphose" ouverts à l'altérité[23] ».

Entre les mains de Georgia Spiropoulos, le saxophone porte son masque mythique : il devient un cri primitif, parfois haletant, parfois éclatant sur les plans rythmique et

20. *Ibid*.
21. *Ibid*.
22. *Ibid*.
23. *Ibid.*

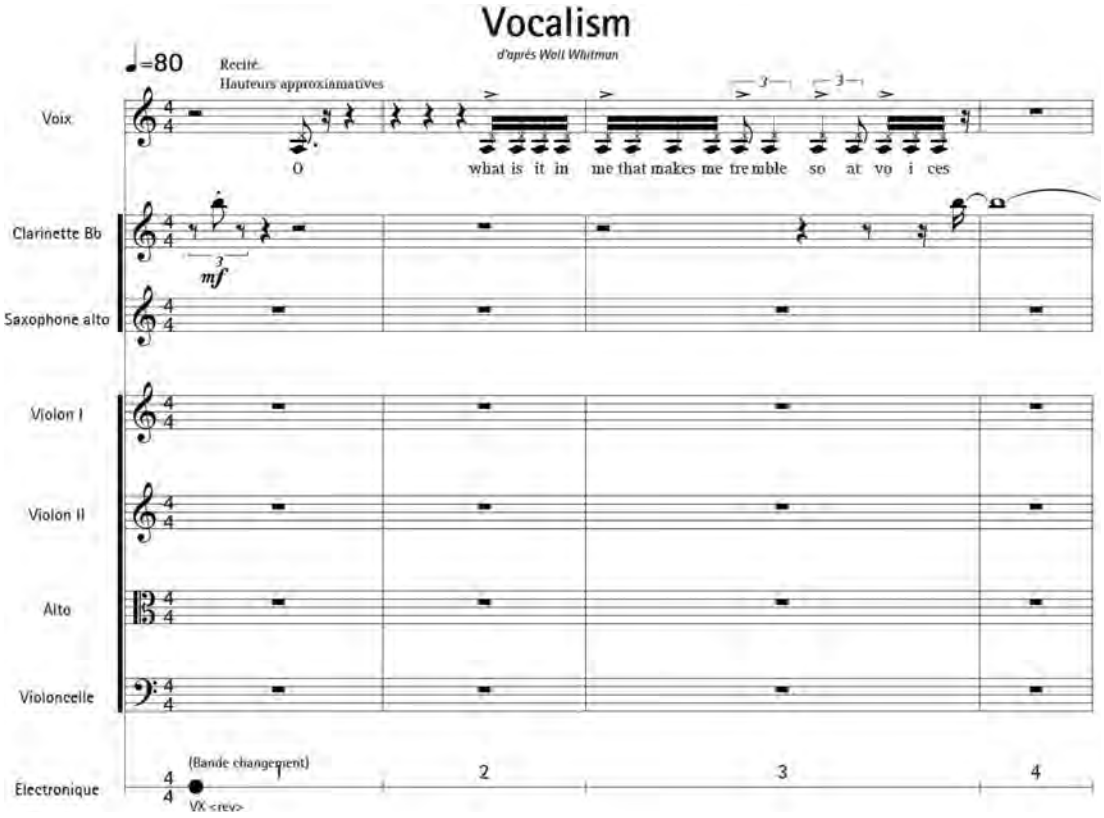


Figure 13.
Bouches : Vocalism *(premières mesures)* © *Georgia Spiropoulos & 2013 BabelScores*

mélodique ou même obstiné. L'interprète n'a qu'à décoder les symboles, les sonoriser et dialoguer ensuite librement avec son environnement (c'est-à-dire avec d'autres instruments acoustiques ou des sons électroniques) afin qu'il soit amené à la catharsis – souvent via une procédure libératrice « dionysiaque » : sonorisation du corps ou somatisation du son.

Georgia Spiropoulos suit fidèlement (et peut-être inconsciemment) le courant de ces compositeurs grecs – comme Iannis Xenakis et Georges Aperghis – qui ont étudié, vécu, travaillé, interagi et créé en France. Beaucoup d'entre eux continuent leurs recherches et de nouveaux viennent s'ajouter à ce groupe. Ce sont eux qui ont adoré le son, ses couleurs, ses dimensions et son énergie en soi, en essayant intentionnellement de transformer la beauté naturelle et traditionnelle sonore du saxophone en quelque chose qui soit à la fois moderne, mythique et surnaturel.

Dans la culture musicale française, le saxophone tient une place historiquement particulière. Grâce à la contribution de professeurs talentueux et de pédagogues au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, comme Marcel Mule, Daniel Deffayet et Claude Delangle, une génération importante de musiciens d'une grande virtuosité a été formée. Elle a conféré à cet instrument un prestige mondial et une identité unique. De Georges Bizet, Maurice Ravel et Claude Debussy à Pierre Boulez et Philippe Leroux (pour mentionner quelques compositeurs en plus de Xenakis et d'Aperghis), ils ont tous décelé la dualité, souvent contradictoire, du caractère du saxophone : conservateur mais marginal, en bois et en cuivre, lyrique et bruyant. De nombreux compositeurs profitent aujourd'hui de l'opportunité d'explorer la diversité et l'amplitude des transformations sonores de l'instrument, son agilité à jouer divers rôles dans la scène du postmodernisme, sans le fardeau de la tradition musicale classique.

Dans ce contexte, la France et plus particulièrement Paris, champ de création musicale infinie, d'interaction artistique et d'expérimentation en combinaison avec le développement original du saxophone et la formation poussée des interprètes, constituent sans nul doute un terrain fécond pour la semence musicale de la compositrice Georgia Spiropoulos.

BIBLIOGRAPHIE

Partitions

Spiropoulos, Georgia, *Ensemble 2. 11*, Paris, édition de la compositrice, 2000.
—, *SAKSTI*, Paris, BabelScores, 2013.
—, *Práxis 4 Saxes*, Paris, BabelScores, 2013.
—, *Bouches* : *hommage à Démétrio Stratos*, Paris, BabelScores, 2013.
—, *Pnoes*, Paris, BabelScores, 2013.

Articles de périodiques

Gervasoni, Pierre, « Le bruitisme sensuel de Georgia Spiropoulos », *Le Monde*, 3 juin 2019, bit.ly.

Ressources numeriques

Spiropoulos, Georgia, « Bouches », notes du programme, www.georgiaspiropoulos.com, consulté le 20.10.2018.
—, « Práxis 4 Saxes », notes du programme, www.georgiaspiropoulos.com, consulté le 20.10.2018.
« Upcoming Prism Quartet Releases on Xas », Prism Quartet, bit.ly, consulté le 19.09.2021.

L'étymologie grecque de la musique

Η ελληνική ετυμολογία της μουσικής

François-Bernard Mâche

Plutôt que d'écrire en choisissant des repères biographiques et en rappelant ce qui m'a depuis plus d'un demi-siècle fortement attiré vers ce pays et sa culture, je préfère partir de mon catalogue d'œuvres musicales pour montrer ses multiples liens avec la civilisation grecque antique et moderne. Et j'ai observé que dans ce catalogue, qui compte aujourd'hui cent-vingt-sept compositions, un bon tiers des titres ont des origines grecques. Les titres ne sont pas seulement des étiquettes qui guident l'écoute ou indiquent des sources, ils sont aussi, souvent, des marqueurs de l'imaginaire du compositeur, et l'occasion d'en révéler certains aspects.

Je les ai rangés en trois groupes, que je vais parcourir comme autant d'occasions de décrire à la fois mes rapports avec l'hellénisme et mes projets de composition. Une trentaine de titres renvoient, les uns à des auteurs grecs, les autres à des figures mythologiques grecques, et d'autres encore à la langue grecque[1].

Six auteurs grecs

Sappho, pour *Safous Mélè* (1959). J'avais vingt-quatre ans et j'étais encore à l'École normale supérieure lorsque j'ai composé cette cantate sur des vers de Sappho. La poétesse grecque a inspiré jusqu'à aujourd'hui une grande quantité de compositeurs, malheureusement sans commune mesure avec le peu de vers qui lui ont survécu. Mais ces quelques vers brillent encore intensément dans la nuit du temps. La voix d'alto solo est entourée de huit voix féminines solistes, comme Sappho était entourée des jeunes filles qu'elle enseignait pour leur donner la chance d'un beau mariage. Les deux flûtes, les deux hautbois, la harpe et les quatre percussions ont des timbres propres à évoquer aulos, barbitos, lyre, cithare et autres instruments de la Grèce antique. C'est dans cette œuvre que j'ai exploré pour la première fois la métamorphose en musique instrumentale de la phonétique d'un texte. Dans le quatrième mouvement, le texte chanté est aussi transformé en son accompagnement phonème par phonème[2].

Le titre de *La Peau du silence* (1962) traduit un beau vers tiré de *La Citerne* de Séféris : « Ω ν΄απαλύνει ξάφνου στην αφή μας το δέρμα της σιωπής που μας στενεύει » (Oh, que s'attendrisse soudain sous notre toucher la peau du silence qui nous étreint). J'y voyais une métaphore expressive de toute musique. Ce poème est présent non seulement dans le

1. Je remercie vivement toutes les institutions qui ont permis cette journée : la Société hellénique de musicologie avec Mmes Andriana Soulele, Lorenda Ramou, Anne-Sylvie Barthel-Calvet, M. Nicolas Tzortzis ; le comité scientifique qui comptait également Makis Solomos, Anastasia Georgaki, Katy Romanou, Théodora Psychoyou, sans oublier les partenaires comme l'Institut de recherche de la Sorbonne, l'Institut français de Grèce (Athènes), l'École française d'Athènes, ainsi que le Conservatoire d'Athènes pour la table ronde et le concert de clôture.

2. L'œuvre a été enregistrée en 1963 par Jeannine Collard et un ensemble dirigé par Marius Constant à la Biennale de Paris, où elle a été primée.

titre, mais dans tout le mouvement central de l'œuvre, qui l'articule instrumentalement selon divers codes. J'en avais averti l'auteur en lui écrivant à son ambassade londonienne en mai 1962, et je lui disais : « J'ai pris les sonorités, les accents, les rythmes et les silences de votre poème lu par moi comme les modèles pour une métamorphose musicale fidèle, sans que le texte soit prononcé. » Quelques jours après, il me répondit aimablement que, lorsqu'il écrivait *La Citerne*, il « pensait beaucoup à certaines musiques françaises et spécialement à celle de Debussy », et qu'il voudrait bien entendre ma composition, « s'il se trouve au concert prévu un être bienveillant qui possède un magnétophone ». Malheureusement, Séféris n'eut jamais l'occasion de recevoir un enregistrement, la version définitive pour plus grand orchestre ayant été créée à Strasbourg en décembre 1971, juste trois mois après sa disparition, et la version initiale de 1962 n'ayant été jouée à Tokyo qu'en 1986.

Regmin (Ρηγμίν), composé en 1980, est le mot par lequel Homère évoque les *brisants*, c'est-à-dire le lieu où les vagues déferlent près du rivage. C'est un essai de *phonographie*, encore un terme de racine grecque, que j'avais inventé au début des années 1960 pour désigner un art qui ne manquerait pas de se développer, et qui serait pour l'oreille l'analogue de ce qu'est la photographie pour l'œil. Je l'ai moi-même occasionnellement pratiqué dans les *Quatre Phonographies* de 1980, une commande destinée à animer une exposition sur le thème de l'eau. J'évoquerai tout à l'heure les trois autres phonographies, mais je voudrais livrer une ou deux réflexions au sujet de cette démarche, que Luc Ferrari d'abord, puis beaucoup d'autres, souvent des musiciens amateurs, ont illustrée.

Malgré les analogies qui permettent la comparaison, l'enregistrement des images et celui des sons en vue d'une exploitation artistique offrent une différence essentielle : les photographies livrent d'emblée l'ensemble et les détails, tandis que les phonographies sont liées à une temporalité propre, qui induit une dimension narrative. Comme les formes sonores captées dans la nature sont presque toujours marquées par des évolutions chaotiques ou très lentes, leur emploi artistique nécessite l'intervention d'un montage, c'est-à-dire d'une volonté au service d'une intention. Il s'agit en quelque sorte d'inverser la proposition kantienne pour qui l'art authentique opère comme s'il était une production de la nature. La phonographie vise plutôt à organiser la nature comme si elle était déjà l'esquisse d'une œuvre d'art. Mais contrairement à un certain « quiétisme » béat, si les sons captés ne s'enchaînent pas déjà miraculeusement comme une musique, il est important de ne pas les laisser à leur seul déploiement spontané, de ne pas se décharger de toute responsabilité, en s'en remettant à la patience et à l'imagination de l'auditeur pour en faire des musiques. Et si les enregistrements, quelle qu'en soit la source, ne deviennent pas des musiques, s'ils restent dépourvus de tout au-delà symbolique, ils demeurent dans un autre domaine, documentaire ou illustratif. *Regmin* est entièrement composé d'enregistrements d'une traversée marine dans le golfe Céramique (Κεραμεικός κόλπος).

Pindare, avec la rythmique complexe de ses poèmes, m'a fourni un modèle pour une partie de *Phénix*, un solo de percussion. Le titre appartient à la légende grecque de l'oiseau immortel qui se régénère dans le feu, mais aussi à la Chine où le *fenghuáng*, l'oiseau mâle-femelle, évoque une autre imagerie. C'est en Chine qu'a été créée l'œuvre en 1982, première œuvre « occidentale » à connaître cette expérience dans un pays qui commençait alors son évolution vers le « socialisme de marché ». Les rythmes de deux *Pythiques* de Pindare coexistent avec une longue introduction inspirée des âlâp indiens. La référence grecque est donc associée avec des références venues de l'Orient. L'interprète joue à la fois sur neuf toms et sur un vibraphone, ce qui rappelle la dualité du phénix chinois, et suppose une rare virtuosité.

Les *Oracles chaldaïques* désignent depuis la Renaissance ce qui subsiste d'un étrange et superbe poème gnostique écrit vers 170 par Julien le Théurge. Le surnom de chaldaïque est une appellation erronée ; le recueil était grec et non d'origine purement orientale. Il a fourni des fragments chantés ou récités dans *Cassiopée*, une commande pour chœur et deux percussions de 1988.

Simonide de Kéos est l'auteur d'une belle berceuse où Danaé, enfermée avec son fils Persée dans un coffre lancé sur la mer, chante pour endormir le bébé au milieu de la tempête. C'est dans *Perseus*, commande d'État de 2008, pour soprano, clavecin, percussion et cordes, que figure cette berceuse, que Nietzsche appréciait particulièrement.

Dix-neuf figures de la mythologie grecque

Danaé (1970) est la première œuvre d'un cycle où on peut aussi inscrire Andromède, Cassiopée, Medusa et Perseus. En effet, tous ces titres se réfèrent à des personnages de la même légende. Deux orientations de l'imaginaire m'ont conduit à adopter ces noms. D'une part, il ne s'agit pas de programmes narratifs bien que certains épisodes aient influencé mon écriture, mais d'archétypes. La pluie d'or du soleil fécondant Danaé malgré les murailles de bronze qui l'emprisonnent au bord de la mer était d'abord pour moi une image riche d'un remarquable potentiel sonore. Elle m'a conduit à faire construire douze damarus, petits tambours tibétains à boules fouettantes, et à les confier aux douze chanteurs. Mais c'était surtout un symbole spirituel d'une solitude paradoxalement destinée, tout de même, grâce à l'illumination solaire, à procréer Persée, c'est-à-dire le splendide libérateur par excellence, celui qui va fonder plusieurs puissantes dynasties : notamment celle des Perses, et celle d'un autre puissant libérateur, Héraclès et ses Héraclides. L'artiste se console donc de sa fréquente solitude en songeant à ce genre de revanche. Comme tous les grands mythes grecs, celui de Danaé est riche de bien d'autres dimensions : cosmique en tant que mythe solaire, politique avec la destruction des tyrans, mystique grâce à tous les soutiens magiques, et religieuse par l'acceptation de l'inévitable. On peut rêver aux deux trilogies perdues d'Eschyle et de Sophocle qui déployaient sûrement ces dimensions.

Kassandra (1977) porte le nom d'une autre héroïne grecque, qui pour moi peut également être reliée à l'image symbolique de l'artiste, lorsque, comme Cassandre, il est condamné à annoncer l'avenir sans qu'on le comprenne. Xenakis a repris ce titre dix ans plus tard, en l'ajoutant à la musique composée pour l'Orestie, et la figure de Cassandre a fasciné encore bien d'autres artistes. Parmi ses multiples sens, il y a aussi un élément symbolique, celui de l'affrontement Orient-Occident qui est à la racine de la guerre de Troie. Le jury qui, en 1977, a choisi cette œuvre pour lui décerner le prix Italia n'a sans doute pas eu ces pensées, mais il a plutôt été intéressé par l'assemblage éminemment radiophonique de sons réalistes et d'une écriture instrumentale. C'est en effet une œuvre où des instruments médiévaux et orientaux ont leur place comme les sons de la nature, et où résonnent des langues incompréhensibles mais musicales. Le grec ancien emprunté à un texte de Platon et chuchoté par moi fait partie de cet usage purement musical du langage, c'est-à-dire d'un sens musical qui se libère des limites de la signification. L'obscurité des prophéties de Cassandre est nécessaire pour rappeler que la pensée musicale doit sa polysémie à un statut archaïque. Elle nous suggère que la musique est restée sans doute plus proche que son dérivé, le langage, d'une communication sonore primitive encore indifférenciée, où l'émotion l'emportait sur la signification précise.

Andromède (1979) rassemble 163 musiciens plus un chef, avec notamment trois pianos, un petit chœur de douze solistes et un grand chœur de soixante chanteurs. Je n'ai eu la chance de l'entendre qu'une seule fois. C'est la mer et l'Afrique qui ont orienté mon imagination. On oublie parfois que depuis Homère ce sont deux composantes fondamentales de l'imaginaire grec. L'histoire commence en effet en Éthiopie, c'est-à-dire en Afrique Noire où séjourne le dieu de la mer, Poséidon, honoré par les indigènes, qui ne savent peut-être pas que la mer est un milieu essentiellement dangereux. Andromède enchaînée sur son écueil au large de Jaffa le sait bien, elle. Heureusement Persée, chevauchant Pégase, va la délivrer du monstre qui la menace. D'autres données du mythe ont parfois orienté mon écriture. Les trois Vieilles (les Grées) à qui Persée extorque une révélation, les trois talismans remis par Hermès, les trois Gorgones Méduse, Euryale et Sthénô (Mentale, Océane, Puissante) ont contribué à mon choix de trois pianos, qui permettent une écriture plus riche dès les premières mesures, mais qui occupent un espace difficile à partager avec les soixante-douze choristes et les quatre-vingt-onze musiciens. La pluie d'or de Danaé est incarnée par d'autres moyens que les petits damarus que manipulent les chanteurs de *Danaé*.

Phonographies de l'eau (1980). J'ai déjà évoqué la première œuvre, *Regmin* (Ρηγμίν), de ce recueil. La deuxième, *Ianassa* (La dame mauve), est une des cinquante ou soixante-dix-sept Néréides, que j'ai associée à la pluie dans ce recueil. La troisième, *Proteus*, incarne les aspects mobiles et mystérieux,

« protéiformes », des eaux, et comme il se change en n'importe quel être, je l'ai associé aux amphibiens, en utilisant l'UPIC à l'envers, comme un échantillonneur, une machine qui n'existait pas encore, et que j'attendais avec impatience ; la dernière phonographie est *Spéiô*, une Néréide des grottes marines, déjà connue d'Homère comme Ianassa. J'ai fait les enregistrements qu'on entend dans cette œuvre dans son domaine, à Amorgos. J'ai aussi utilisé certains de ces enregistrements dans l'œuvre du même titre, dont je parlerai tout à l'heure.

Hypérion (Ὑπερίων, 1981) est un Titan, fils de la Terre et du Ciel, père du Soleil, de la Lune et de l'Aurore. Son nom situe sa route très haut dans le Ciel, et je l'ai espéré favorable pour la première œuvre que j'ai entièrement réalisée sur l'UPIC de Xenakis. J'étais un des tout premiers utilisateurs de cet outil informatique.

Styx (Στύξ) (1984) est le premier des quatre fleuves grecs mythiques dont j'ai utilisé les noms. L'œuvre est écrite pour deux pianos et huit mains, ce qui permet des effets sonores inédits évoquant le flot très sombre du fleuve.

Le deuxième est le *Lèthè* (Λήθη), fleuve de l'oubli. L'œuvre, qui utilise le même effectif que *Styx*, est une commande du Festival d'automne de Varsovie en 1985, d'où une allusion rythmique à la Polonaise « Héroïque » de Chopin. Le pays se battait alors pour se libérer sans violence du régime communiste. Le succès n'intervint que quatre ans plus tard.

Un troisième fleuve mythique est l'*Eridan* (Ἠριδανός), titre que j'ai donné à un quatuor à cordes en 1986. Le soleil y meurt quotidiennement à l'Ouest, vers le pays des Celtes, c'est peut-être le Rhône. Comme d'autres quatuors, *Eridan* rassemble l'essentiel des procédés et des interrogations caractéristiques de son auteur, dont c'était déjà l'opus 57. Sa structure en spirale rejoint un archétype naturel universel qui a inspiré aussi plusieurs autres artistes.

Le dernier fleuve de ce groupe est l'*Achéron* (Ἀχέρων), le fleuve de l'affliction. J'ai écrit cette œuvre pour un piano et une percussion à la mémoire de Xenakis qui venait de mourir en 2002.

Tithon (Τιθωνός, 1989) évoque la belle légende de la naissance des cigales. Pour plus de détails sur cette question, il convient de consulter Anastasia Georgaki, grande spécialiste en *archéotettigologie*. L'œuvre a entièrement été réalisée sur l'UPIC. Je présidais alors depuis quelques années les Ateliers UPIC. Toute l'œuvre est faite de sons d'insectes pris comme modèles.

Le titre de *Moires* (Μοῖραι) en 1994 joue sur les deux sens possibles du mot en français. Ce sont les trois divinités grecques maîtresses de nos destinées : Lachésis (Λάχεσις) tire au sort leur durée, Clothô (Κλωθώ) façonne le fil, et Atropos (Ἄτροπος) le coupe sans discussion. Mon second quatuor est souvent à l'unisson avec les sons électroniques composés sur l'UPIC, et le second sens du mot Moires se révèle alors : c'est comme une métaphore des interférences lumineuses apparaissant sur certains tissus selon l'angle du regard.

Medusa (Μέδουσα), commande pour piano de ma ville natale Clermont-Ferrand en 2005, tire son nom d'une particularité locale. Il s'agit d'une fontaine pétrifiante qui couvre de calcaire les objets qui demeurent plongés dans son courant. Le terrifiant pouvoir de la tête de Méduse, qui, même morte, continue à pétrifier celui qui a le malheur de la voir en face, est remplacé là par un effet beaucoup plus anodin.

Artémis (Ἄρτεμις) est la déesse qui gouvernait et protégeait sévèrement la nature sauvage. J'ai donné son nom en 2008 à une commande pour orgue et sons enregistrés, parce que je pense que s'il lui reste le moindre pouvoir, il serait bon qu'elle l'exerce pour rassurer ceux qui observent aujourd'hui avec horreur le début d'une catastrophe dans son domaine.

L'œuvre *Thémis* (Θέμις), la loi naturelle, partage avec Artémis deux syllabes de son nom et un même type d'écriture. C'est une pièce pour clavecin et sons enregistrés. En grec, si Dikè désigne la justice humaine, la justice de Thémis est plus fondamentale, plus permanente, plus difficile à méconnaître, et impossible à éviter ou à modifier.

Alcyone (Ἀλκυόνη, 2016) pour piano et chants de rousserolles des buissons (*acrocephalus dumetorum*). Depuis quarante-cinq

ans, j'utilise des chants d'animaux transcrits sur partition et diffusés sur haut-parleurs dans diverses œuvres mixtes. Celle-ci est la plus récente d'entre elles. Commandée par la Fondation Cartier, elle a été créée au cours d'un concert monographique dans un lieu très insolite, la grande galerie de l'Évolution du Muséum d'histoire naturelle de Paris. Les chants d'oiseaux retentissaient au milieu des éléphants, girafes et autres mammifères empaillés. Je ne cherche pourtant pas à faire des musiques pittoresques ou pastorales, mais au contraire à manifester l'existence d'une pensée musicale chez certains animaux privilégiés, et par là même à nous faire réfléchir sur les oscillations du piédestal où l'humanité s'était depuis longtemps perchée.

Huit titres d'étymologie grecque

Synergies (1963), ce terme signifiant « collaboration », fait allusion à l'entreprise d'un « Concert collectif » que le GRM (Groupe de recherches musicales de la Radiodiffusion française) avait menée en 1962. Chacun des neuf compositeurs devait proposer une ou plusieurs séquences sur partition ou sur bande magnétique, et les autres pouvaient librement s'en emparer, les citer, les remanier ou s'en inspirer à leur guise. Dans *Synergies*, pour vingt-et-un instruments et cinq pistes magnétiques, j'ai intégré à ma partition des fragments dus à Luc Ferrari et à Ivo Malec. En 1960, avec *Volumes*, j'avais déjà mené une exploration pionnière de l'alliance opérée ici entre les haut-parleurs et les instruments acoustiques, technique généralisée depuis sous le nom de musiques mixtes.

Aera (1978). Le titre peut se lire en latin ou en grec, et ainsi signifier à la fois « bronzes » par allusion aux instruments de percussion utilisés, et « vents » par allusion à la fluidité de certains timbres comme ceux des six vibraphones joués avec des archets de contrebasse. C'était une œuvre que Xenakis appréciait.

Amorgos (1979) est une œuvre mixte directement liée à la Grèce. Elle ajoute en effet aux douze instruments (cordes, bois, cuivres, orgue électrique, piano) des sons enregistrés dans l'île de ce nom, où j'ai construit une maison sur des plans que Xenakis m'avait offerts en 1966. À quelques mètres du rivage, une minuscule grotte a son ouverture au ras de l'eau, et la mer y pénètre sur une dizaine de mètres, créant des sons de percussion d'une variété étonnante. J'ai réussi à les enregistrer en poussant devant moi un petit kayak où j'avais posé un magnétophone. Ensuite je les ai transcrits et orchestrés, en leur ajoutant d'autres enregistrements faits à la proue d'un voilier avec lequel je longeais les côtes du golfe Céramique en Asie mineure. La difficile transcription des bruits d'eau combine des indications chronométriques, des onomatopées, des relevés bathymétriques, des écritures rythmiques précises et quelques schémas de hauteurs.

Toïn theoïn (1979). Puisque le grec ancien avait trois nombres : le singulier, le duel et le pluriel, je me suis amusé pour ce titre à utiliser le duel, qui fait allusion « aux deux dieux », c'est-à-dire au couple fraternel de Castor et Pollux. En effet l'œuvre est un court scherzo à vocation pédagogique, qui se joue à deux clarinettistes. Tantôt ils dialoguent et tantôt ils s'évitent, un peu comme les deux demi-dieux.

Anaphores (1981) est une œuvre pour un clavecin moderne et un percussionniste. Les rôles traditionnels sont un peu modifiés, car le clavecin est souvent écrit comme un instrument de percussion, avec un partenaire qui utilise mélodiquement des gongs accordés. En linguistique, les anaphores sont des figures de rhétorique où ce qui est répété, au lieu d'affecter la fin d'une phrase, comme avec les rimes ou les refrains, se situe au début. L'usage musical de ce terme pose toutefois une question controversée. Il est en effet assez difficile de déterminer si c'est le langage qui a influencé le « discours » musical ou si c'est l'inverse, ce que je crois plus probable. Pour beaucoup de raisons, on peut penser que chez l'homme la musique a précédé la parole, et que les figures répétitives qui subsistent dans le langage sont les traces persistantes d'une très antique unité antérieure à leur divergence.

Aulodie (1983) est non seulement un terme, mais aussi une pratique musicale de la Grèce antique. Elle désignait un concours de chant accompagné d'aulos. Maderna a repris le terme en 1970, avec sa *Grande Aulodia*, et au moins six autres œuvres portent comme la mienne ce titre, sans qu'aucune n'utilise cependant la voix. Dans mon *Aulodie* la

première version est pour hautbois et sons enregistrés. Ensuite les versions pour petite clarinette et surtout celle pour saxophone soprano ont été plus largement répandues. Au delà de son titre, la pièce porte une certaine empreinte grecque, comme un vague souvenir du conflit entre Apollon et Marsyas, c'est-à-dire entre une musique vouée à l'illumination divine, et une musique de pures passions terrestres. C'est un scherzo où s'opposent deux personnages imaginaires : l'un essaie de développer une mélodie sur un mode pentaphone, tandis que l'autre (l'électronique) l'interrompt périodiquement à l'aide de sonorités plus brutales. Le ralliement du partenaire « électronique » s'opère peu à peu, sous forme de sons de *mandoures* crétoises échantillonnées compatibles avec l'instrument soliste, dont elles adoptent l'échelle. C'est bien entendu l'interprète vivant qui gagne finalement. Mais le conflit s'opère sans férocité, et le vaincu ne finira pas écorché vif comme Marsyas : au contraire, il se laissera progressivement emporter par l'euphorie pentatonique de son rival.

Hiérogamie (Ἱερός γάμος, 1993) est une commande du Musée français des arts et traditions populaires. La coutume à laquelle le titre fait référence correspond à des traditions plutôt akkadiennes que grecques. Mais l'alliage de la flûte et du tambour est un symbole universel, et à ce titre le grec convient. La sexualité est apparue plus tard que la vie. Avant qu'il y ait un couple, l'androgyne divin appartient au monde de l'immuable et de l'indifférencié. La flûte n'est pas seulement un phallus et le tambour un ventre. Avant même de figurer une matrice, le creux du tambour est le vide, la béance du monde en attente d'un son. Le premier choc sur sa peau sera la naissance du temps.

La musique a donc un rôle tout aussi actif que commémoratif. Dans l'imaginaire mythique, elle est la nourriture qui permet au couple divin d'assurer la fécondité du temps. La fête collabore aux obscurs desseins des dieux, qui en ont tout autant que les hommes un besoin vital. Les musiques populaires, en Provence et ailleurs, ont conservé un écho sans cesse plus affaibli de cet imaginaire archaïque. Archaïque et non antique, car, quelles qu'en soient les réalisations rituelles, il est sans doute inscrit dans les structures naturelles de notre pensée, et comme tel, prêt à reparaître à toute époque sous de nouveaux déguisements. Il est toujours de l'ordre du présent, proche et dissimulé, n'attendant qu'une musique pour resurgir.

Ainsi *Hiérogamie* ne cherche aucunement à ranimer des pratiques folkloriques tombant en désuétude. Ce qui m'intéresse dans le folklore, c'est son aptitude à se réinventer et se réincarner dans de nouvelles formes.

Canopée (2003). Le mot évoque les moustiques, et ceux-ci sont fréquents dans les forêts humides. En 1972, au nord de Bornéo, j'ai enregistré les étonnants bruits d'une forêt vierge équatoriale. J'étais dans une hutte sur pilotis, et juste sous mon lit et le plancher où je dormais, des sangliers me réveillaient parfois en sursaut par leurs grognements, tandis que tout autour les insectes, les amphibiens ou les oiseaux s'employaient bruyamment à m'inspirer cette œuvre. La grande rêverie exotique dont Chateaubriand fut l'un des premiers inventeurs a changé de caractère : elle n'est plus invitation au voyage, mais nostalgie d'un ailleurs dont le lieu ne pourra bientôt plus être que mental. C'est dans cette forêt intérieure et son foisonnement de vie que *Canopée* invite à voyager.

Puisque ce dernier groupe de titres, comme celui que j'ai choisi pour l'ensemble de cette communication, se réfère à « l'étymologie de la musique », je voudrais ajouter quelques réflexions sur ce thème. Dans le *Phédon* de Platon, au moment de mourir, Socrate feint d'avoir un dernier doute sur le sens du mot musique. Il raconte le rêve récurrent où Apollon lui est apparu pour lui dire : μουσικὴν ποίει καὶ ἐργάζου. Je suis un peu perplexe comme Socrate pour interpréter cet ordre : qu'est-ce qu'il voulait dire au juste ? « Compose et travaille » ? « Crée de l'art et cultive-toi » ? Socrate pensait n'avoir jamais fait autre chose en philosophant que de travailler dans le domaine des Muses : φιλοσοφίας μὲν οὔσης μεγίστης μουσικῆς, ἐμοῦ δὲ τοῦτο πράττοντος : « puisque d'une part la philosophie est la musique suprême, et que c'est ce que je fais ». À l'époque, les neuf Muses n'avaient pas encore été affectées chacune à un art particulier, mais plutôt toutes ensemble aux neuf cordes de la lyre. L'apprentissage de cet instrument était la base de l'enseignement secondaire, puis celui de la sagesse l'essentiel des études supérieures. Bien que fils de sculpteur, Socrate n'avait guère manifesté des dons particuliers pour

une activité artistique, et Platon lui prête même de nombreuses déclarations où il ne le regrette pas. Toutefois il s'est dit que le dieu qui lui était apparu voulait peut-être simplement signifier : « fais de la musique, fais un effort ». Alors Socrate a mis en musique quelques fables d'Ésope et a composé un poème en l'honneur d'Apollon, puisqu'il semblait y tenir vraiment. Et il s'excuse en rappelant que si dans la parole le λόγος est la chose vraiment importante, on peut bien user un peu du μῦθος comme font les poètes. Platon lui-même l'a fait à l'occasion, et la première publication de la *République*, ou il se débarrasse finalement des poètes, n'apparaîtra que quatre-vingt-quatre ans plus tard.

Voilà donc finalement pourquoi je me suis permis de procéder un peu comme Socrate, en interprétant très librement sa leçon, que j'ai un peu inversée. Le philosophe voulait bien faire à l'occasion un peu de musique, au sens limité du terme. Pour ma part je suis un musicien qui essaye aussi de faire un peu de philosophie, mais au sens limité du terme.

La notion d'incompatibilité dans mes œuvres

Rapports scéniques, électroacoustiques et audiovisuels

Nicolas Tzortzis

Origines

Dans la géométrie tridimensionnelle, deux lignes droites qui ne sont ni sécantes ni parallèles, parce que non coplanaires, s'appellent « gauches ». En grec, elles s'appellent « *asymvates* », ce qui, en français, se traduit comme « incompatibles ». J'ai, dès mon enfance, été attiré par ce terme, par le concept que deux choses ne se croisent pas simplement parce qu'elles ne se trouvent pas au même plan, je trouvais cela très poétique, ayant beaucoup d'implications dans la vie. L'idée de travailler sur la notion d'incompatibilité m'est venue à l'esprit quand j'ai commencé mes études de composition de théâtre musical dans la classe de Georges Aperghis à la Haute école des arts de Berne en 2007.

Avant cela, j'avais eu la chance de connaître sa musique et certaines de ses pièces de théâtre musical dès mon adolescence, notamment *Sextuor*, *Récitations* et surtout *Commentaires*, que j'ai eu la chance de voir sur scène lors de son passage à Athènes à la fin des années 1990. Cette expérience avait été particulièrement marquante, car sa façon de faire coexister des éléments musicaux et théâtraux, de manière souvent indépendante les uns des autres, m'avait ouvert les yeux et les oreilles sur un univers dont le potentiel paraissait inépuisable.

Une fois dans sa classe, j'ai pu mieux connaître ses techniques compositionnelles et surtout la façon dont il construisait certains de ses spectacles, comme *Commentaires* ou *Énumérations* : des pages écrites séparément puis assemblées au cours des répétitions en collaboration avec les musiciens et les musiciennes[1]. Un spectacle dont la forme se dessinait progressivement, sans que le compositeur ait d'avance une image précise du résultat final ou de la macrostructure. Cette approche non-linéaire, qui porte une certaine parenté avec la logique de John Cage, permettait, voire encourageait, le développement autonome de chaque paramètre, de chaque plan sonore et scénique, la dissociation entre image et son, action et résultat, et la coexistence simultanée de plusieurs récits qui racontent chacun une histoire différente.

Dans cette optique est née dans mon esprit l'idée d'écrire une série de pièces où je combinerais la logique de l'assemblage d'éléments individuels (que je découvrais près d'Aperghis), avec une écriture linéaire qui s'imagine une évolution formelle plus ou moins directionnelle et une vue d'ensemble contrôlée de bout en bout. Ces différents éléments devraient être hétéroclites, pouvant exister séparément, et de nature souvent contradictoire. Il fallait ainsi mettre ensemble des fragments, des logiques ou des pratiques qui a priori n'étaient pas censés coexister, et trouver une manière de les rendre compatibles, presque « prouver » aux spectateurs, et à moi-même, que, malgré tout, ces éléments avaient leur place l'un à côté de l'autre.

1. Voir, dans le présent volume, mon article « Georges Aperghis : *Énumérations*. Entre composition et travail collaboratif, techniques et pratiques de l'ATEM des années 1980 ».

La notion d'incompatibilité allait s'exprimer à des échelles différentes, allant du niveau local, au sein d'un seul instrument, à un niveau global, mettant en opposition des groupes instrumentaux entre eux, des espaces scéniques, des langues, des personnages et, plus récemment, opposant la musique à une projection vidéo. À part la série des pièces intitulées *Incompatible(s) I-IX*, qui vont de l'instrument soliste au grand orchestre, cette approche s'est exprimée dans plusieurs autres pièces, notamment les deux dernières parties de ma trilogie Man Ray, pour quintette, actions scéniques et projection vidéo.

Œuvres acoustiques de théâtre musical

Incompatible(s) I (2008), pour clarinette basse et harpe

Dans ce premier volet, les deux instrumentistes jouent l'une derrière l'autre, la harpiste devant et la clarinettiste derrière. Lors d'une représentation, on avait même placé les interprètes l'une sur scène et l'autre juste en bas, au niveau du public, afin d'accentuer les différents espaces, les différents plans. D'entrée donc, le fait que les musiciennes ne pouvaient pas se regarder, ce qui est inhabituel pour une situation de musique de chambre, les mettait dans une condition où elles devaient trouver la solution entre elles, la clarinettiste étant par conséquent obligée de suivre de très près la partie de la harpe, alors que la harpiste avait par moments les mains relativement plus libres.

Pendant l'introduction, la harpiste commence la pièce debout devant son instrument, dos au public. Elle parle français, mais ses fins de phrases disparaissent en fondu enchaîné avec la voix de la clarinettiste qui, elle, parle japonais. D'entrée donc, le sens est brouillé par les deux langues très éloignées, le bilinguisme signale la présence de deux niveaux de compréhension, l'un accessible et l'autre pas.

À partir de la mesure 7 et le « vrai » début de la pièce, l'incompatibilité se trouve surtout dans la partie de la harpe et s'exprime dans sa relation avec le texte. Lorsque la harpiste joue et parle en même temps, son texte est à l'envers, comme un enregistrement inversé. À partir de la mesure 10, on entend les premières phrases qu'elle dit :

Harpiste
Énokh no mokh
ùnnokh ùnnokh ed aï li
énokh nokh zoch ed'aï li
énokh nokh.

Original
Comme on connaît
il y a des connus connus
il y a des choses qu'on connaît
qu'on connaît

Jusqu'à la mesure 45, elle parle toujours en jouant de la harpe, ce qui « l'oblige » à parler à l'envers, comme si parler et jouer simultanément étaient des actions inconciliables, incompatibles. Lors de sa première courte pause, elle parle normalement. Au fur et à mesure que la pièce avance, les pauses se font de plus en plus longues, ce qui lui « permet » de prononcer des phrases compréhensibles et élaborées, faisant ainsi apparaître le texte original. Plus elle parle donc, moins elle joue, jusqu'à arriver au point où elle se lève de la harpe et commence à lentement se diriger vers la sortie, telle une ligne droite qui continue son chemin en dehors du plan.

Incompatible(s) II (2008), pour clarinette basse, contrebasse, percussion, une flûtiste-actrice et deux violons

Dans *Incompatible(s) II*, les instrumentistes concernés sont plus nombreux, les plans se multiplient, et la notion d'incompatibilité est beaucoup plus poussée.

Encore une fois, la disposition des instruments sur scène est très importante : la percussion se trouve au fond, à gauche, derrière les autres. La clarinette, la contrebasse et la flûtiste se positionnent devant, sur la même ligne. Entre ces deux plans, un couloir est laissé libre pour le passage des violons qui ne se trouvent pas sur scène mais interviennent à deux moments de la pièce : ils arrivent des coulisses, traversent la scène et sortent de l'autre côté, sans aucun rapport avec le reste.

Musicalement, la pièce est composée de quatre plans qui évoluent indépendamment, trois en processus linéaires et le quatrième plus statique :

1er plan : Percussion. La partie de percussion est construite sur des phrases en décélération/raréfaction qui s'écourtent progressivement.

Parallèlement, il y a une progression instrumentale, puisqu'on commence par les peaux et on passe peu à peu aux instruments de bois sans hauteur précise. Le bois même sert de rampe de passage pour introduire la hauteur avec le marimba, pour se diriger vers les métallophones, le vibraphone et les crotales. La partie s'achève sur les cymbales, des instruments sans hauteur précise, bouclant ainsi en quelque sorte la boucle. La percussionniste parle en allemand, jamais pendant qu'elle joue, signalant ainsi la fin de chaque phrase.

2e plan : Contrebasse, Clarinette basse. Ce plan, qui entre en jeu à la mesure 67, suit le chemin inverse de la partie de la percussion. Il est composé de phrases qui accélèrent et qui se rallongent petit à petit. Du point de vue du registre, il y a une descente progressive en zigzag, de l'extrême aigu des instruments vers leur extrême grave. Ici, c'est le contrebassiste qui parle, en italien, mais il parle pendant qu'il joue, sa parole n'étant pas incompatible avec son jeu instrumental.

3e plan : Flûtiste-actrice. La flûtiste, qui n'est flûtiste que parce que la pièce suivante est pour flûte seule, n'apparaît dans cette pièce qu'en tant qu'actrice. Elle est assise à la gauche du contrebassiste et intervient deux fois dans la pièce, la première entre les mesures 138 et 170, et la deuxième de la mesure 183 jusqu'à la fin. Étant donné que la flûtiste étudiante à la HEAB était belge et parfaitement bilingue, sa partie est un double processus linguistique et théâtral. Linguistique car elle commence en français pour passer progressivement au flamand, et théâtral car au début de son intervention elle joue une vendeuse qui cherche à « vendre » le contrebassiste au public, puis se transforme à une femme amoureuse qui, « rejetée » par l'objet de son désir, s'attriste et finit souffrante, à la limite de l'hystérie. Le « rejet » de la part du contrebassiste n'est dû qu'au fait que lui, pour suivre la succession des pages sur son pupitre, se tourne peu à peu vers la droite, mettant la flûtiste de dos, sans jamais interagir avec elle, comme s'il ignorait parfaitement son existence.

4e plan : Deux violons. Les deux violonistes interviennent eux aussi deux fois dans la pièce, la première à la mesure 110, et la deuxième à la mesure 196. La musique, dans l'extrême aigu des instruments, se joue dans un tempo indépendant, les instrumentistes ayant le droit de le choisir. Ils jouent sans mesure, mécaniquement, se déplacent sur scène comme une seule personne et n'influencent pas du tout le reste des évènements. Lors de leur première apparition ils sont côte à côte, alors que lors de la deuxième l'un se met derrière l'autre.

Dans cette pièce, j'ai voulu faire une expérience avec l'assemblage aperghien de structures distinctes, qui ont chacune une dramaturgie linéaire, afin de voir comment la combinaison de plusieurs linéarités finirait par créer un zigzag imprévu que je n'aurais pas pu imaginer tel quel avec une approche classique de l'écriture. J'avais bien en tête quel type d'évolution je visais pour la macroforme musicale, mais le but était d'y arriver à travers d'autres moyens, et pas ceux que je possédais déjà.

Incompatible(s) III (2009), pour flûtiste seule (un violon et une percussionniste)

Idéalement, les trois premières *Incompatible(s)* se jouent successivement, comme une première partie d'un concert. Dans ce troisième volet, la flûtiste, déçue par le « rejet » du contrebassiste, joue un solo de flûte hyper virtuose, témoin d'une profonde frustration, qui finira par exploser dans un monologue où elle explique au public pourquoi elle aime les pommes. Dans la version au sein du spectacle complet, le matériau des deux violons refait son apparition, sauf que cette fois un des deux violonistes est remplacé par la percussionniste qui parle de manière robotique, pendant que l'autre joue. Cette intervention, qui n'affecte pas du tout le cours de la pièce pour flûte, montre l'évolution progressive des interventions des violons, une évolution qui se voit à long terme de façon fragmentaire, comme si elle avait lieu dans les coulisses.

Dans la partie de la flûte, l'incompatibilité s'exprime de manière d'abord purement instrumentale, puis à un niveau théâtral/dramaturgique. Côté instrumental, l'interprète est immédiatement mise dans une situation inhabituelle, puisqu'elle doit s'adapter à une écriture en huitièmes de ton, qui demande à ses doigts des mouvements atypiques. Selon Lisa Cella, la flûtiste qui l'a enregistré (CD paru en septembre 2019 chez le label *Chen Li Music*), ce qui était particulièrement difficile dans cette pièce était le fait que les muscles n'arrivaient pas à la mémoriser : « Le soir je la jouais, mais le matin

d'après, mes mains l'avaient déjà oubliée. Il était très difficile d'apprendre les patterns, ils ne restaient jamais dans la mémoire, c'était trop long pour la mémoire musculaire et ça passait trop vite pour le lire[2] ». Cela décrit parfaitement l'esprit de la composition, qui avait abordé l'écriture microtonale comme une micro-chorégraphie contre nature, une incompatibilité entre l'idée musicale et sa possible réalisation. Pour faciliter (un peu) la tâche à l'interprète, ainsi que pour mieux faire comprendre que les micromouvements des doigts sont aussi importants que les notes qui en résultent, chaque note vient accompagnée sur la partition par son doigté spécifique, qui montre la logique physique derrière l'écriture des hauteurs. Sur cela, la flûtiste m'a écrit que « les doigtés étaient une bénédiction et une malédiction à la fois. Honnêtement, c'était l'usage méticuleux des doigtés qui m'a gardée dans la pièce, cela montrait que t'avais fait ta recherche, t'avais pensé aux combinaisons, et tous les doigtés fonctionnaient dans ce contexte précis, ils sont rapides et sensibles. […] Ils m'ont montré que c'était possible[3] ».

Tout cela fait que ce qui est écrit sur papier est parfaitement (et bizarrement) jouable, même si cela reste une partition extrêmement difficile à réaliser. Les lignes oscillantes du début évoluent progressivement, d'autres gestes instrumentaux viennent enrichir le discours, alors que des éléments vocaux et gestuels interviennent également. Leur but est de donner l'impression que la flûte veut se séparer de la flûtiste, que leur coexistence est incompatible et douloureuse pour les deux parties. Progressivement, les éléments deviennent de plus en plus éparpillés dans tout le registre de l'instrument, la tension monte et tout finit avec la flûtiste qui crie la phrase qui révèle son secret et la source de tous ses malheurs.

À partir de ce moment, elle commence un monologue sur les pommes, sauf que dans le texte on trouve la logique de l'assemblage d'incompatibles citée plus haut, mais de manière dissimulée. Il faut ici faire une parenthèse et parler de l'origine et des buts du texte tout au long de ces trois pièces.

Une de mes préoccupations pendant la composition de ce cycle était le rapport au texte et à la manière dont cela serait perçu par le public à travers mes propres décisions. L'idée, dès le début, était de créer une certaine sensation d'introspection, de faire croire que les interprètes s'adressent au public pour parler d'eux-mêmes ou du spectacle, de ce qui se passait sur scène à ce moment précis, alors que la vérité était toute autre. Ici l'incompatibilité était censée se cacher derrière une façade autoréférentielle, instituant une illusion qui serait annulée après le spectacle. Pour reprendre un terme géométrique, je voulais dessiner deux droites parallèles non coplanaires qui donneraient l'impression d'être des droites confondues.

À part le texte sur les pommes écrit par moi-même, tout le reste vient du livre *Pieces of Intelligence*, un recueil de « poèmes » de Donald Rumsfeld[4]. Il s'agit d'un livre plutôt satirique dans lequel Hart Seely a pris des déclarations, des entretiens et des briefings de Rumsfeld entre 2001 et 2003 pour en faire de poèmes de différents types. Dans ces « poèmes », il parle souvent d'opérations de guerre, de décisions politiques, de sa place au sein du gouvernement américain, etc. Pourtant, la façon dont les textes sont édités et compilés crée souvent l'impression que Rumsfeld se réfère à des vérités universelles auxquelles ont aurait du mal à s'opposer, souvent avec un air de philosophie zen.

Dans le monologue sur les pommes, donc, des textes de Rumsfeld viennent s'incruster dans mon propre texte, comme des déviations plus ou moins lointaines de l'idée centrale. Ceci crée des fausses pistes, des ouvertures qui, en vérité, sont trompeuses.

Lorsque ces pièces sont jouées, je ne cite jamais dans les notes de programme d'où provient le texte, car je sais que la source et ses connotations négatives ne permettraient pas au public de l'apprécier en tant qu'objet, en tant que contenu libéré de tout contexte et en tant que matériau à développer à des fins expressives. En dissimulant la source, le public aborde le texte sans a priori, dans une parfaite incompatibilité avec ce qu'il aurait pensé s'il avait su le nom de l'auteur.

2. Lisa Cella, courriel au compositeur, le 16 mai 2018.
3. *Ibid.*
4. *Pieces of Intelligence. The Existential Poetry of Donald H. Rumsfeld*, Hart Seely (éd.), New York, Free Press, 2003.

À chaque fois que j'ai assisté à des représentations de ses pièces, le public s'exprime très positivement sur le texte, avant d'être déçu une fois qu'il apprend de quoi il parle vraiment. Dans ce cas précis, le côté incompatible ne se trouve pas dans la partition ou dans l'écriture, mais dans la tête des gens, et ceci même après le concert.

Incompatible(s) VI (2013), pour clarinette basse, violon, violoncelle et une harpiste

Cette pièce serait, dans un contexte idéal, le début de la deuxième partie d'une soirée où tous les *Incompatibles* musico-théâtraux seraient joués ensemble. C'est pour cela que cette pièce fait semblant de recommencer du début, exactement comme la première pièce du cycle. Clarinette basse et harpe sont dans la même disposition au centre de la scène, alors que les deux cordes de la première partie deviennent un violon et un violoncelle et sont placés cette fois sur scène, devant, aux deux extrémités, créant ainsi deux espaces bien définis.

Le texte est aussi le même, sauf que cette fois la partie de la harpe est traduite en allemand et le japonais devient le français. Comme c'était le cas pour les pièces précédentes, le choix de la langue était basé sur les compétences des interprètes concernées. Étant donné que la pièce était une commande d'un ensemble américain, choisir de ne pas commencer la pièce en anglais avait comme but de mettre le public à distance, mais aussi de dissimuler la source du texte, au cas où quelqu'un aurait lu ou entendu les textes de Rumsfeld.

Dans cette pièce l'incompatibilité s'exprime plutôt sur l'axe horizontal, avec des caractères musicaux qui s'interrompent, coupant ainsi la suite « logique » d'une idée, l'empêchant de se développer comme elle devrait. L'idée de départ était de suivre une histoire principale et de créer l'impression de suivre plusieurs émissions télévisées en même temps, en zappant de l'une à l'autre, sans pour autant perdre le fil. Ceci fait que les textes se succèdent de manière pas toujours « logique », des blocs s'incrustent l'un dans l'autre, des moments d'homogénéité ne s'avèrent que fugitifs ou trompeurs.

Le noyau de cette pièce se trouve dans la partie de harpe, dont le rôle est presque celui d'une soliste et porte déjà en lui plusieurs éléments incompatibles. Le texte principal est la recette pour un gâteau au chocolat que la harpiste de l'ensemble m'avait envoyée. Elle lit ce texte en jouant deux personnages : une institutrice et un jeune enfant. « L'institutrice », d'une voix plus profonde, parle au début de manière calme et douce, alors que « l'enfant », d'une voix beaucoup plus aiguë, n'est pas sage et l'interrompt tout le temps. Vers la fin, « l'institutrice » se fâche, impose son autorité et « l'enfant » se calme et a l'air effrayé. Tout au long de cet échange, d'autres textes font leur intervention, surtout des textes de Rumsfeld qui font toujours semblant de parler de ce qui est en train de se passer, partagés entre la harpiste et les deux instruments à cordes.

Peu avant l'explosion de « l'institutrice » (mesure 103), le violon s'autonomise et, jouant un matériau similaire à celui des interventions des violons dans *Incompatible(s) II*, se détache du reste de l'ensemble, se lève de sa chaise et quitte lentement la scène. Au même moment, violoncelle et clarinette basse forment une couche sonore indépendante, ce qui laisse la harpe toute seule, jouant ses deux personnages en alternance. Ce qui avait commencé par une homogénéité absolue au début de la pièce, finit donc complètement éclaté, avec la harpiste en colère et chaque instrument dans son coin.

Le nouvel élément de cette pièce, qui sera développé davantage dans *Incompatible(s) VII*, est que l'évolution progressive de chaque idée musicale se fait par blocs qui se succèdent et s'interrompent, une dramaturgie qui n'évolue pas de manière linéaire, comme c'était le cas dans les pièces précédentes, mais par des va-et-vient, des retrouvailles et des bifurcations.

Incompatible(s) VII (2013), pour flûte, clarinette basse, violon, alto, violoncelle, harpe et une actrice

Cette pièce est en quelque sorte le miroir d'*Incompatible(s) II*, car on y trouve quelques idées similaires qui s'y développent de manière différente et plus poussée. Deux cordes (violon et alto) se trouvent en coulisse et entrent en scène pour jouer puis repartent, sauf que cette fois le violon à la fin revient, s'installe et joue jusqu'au bout.

On y retrouve l'évolution interrompue en va-et-vient de deux caractères de la pièce précédente, un enchaînement de textes

hétéroclites sans aucun lien entre eux, mais on y trouve également des processus linéaires qui se développent indépendamment, comme c'était le cas dans le numéro 2. Cette fois, une autre couche est introduite dans la pièce, celle d'une polyphonie de gestes physiques sans aucun résultat sonore. Ces gestes, presque des tocs, font allusion à l'auteur d'un des textes qui apparaît plus tard dans la pièce, le philosophe slovène Slavoj Žižek, qui est bien connu pour ses gestes très expressifs lorsqu'il parle en public. Ce passage dans la pièce constitue un plan visuel sans aucun rapport avec le reste, une hétérorythmie pourtant très détaillée sur la partition, comme s'il s'agissait d'une structure purement musicale. À part le côté visuel, cette couche est là pour rendre la vie difficile aux instrumentistes, car elle leur demande des tâches supplémentaires qui les empêchent de ne se soucier que de leurs parties instrumentales, montrant clairement à quel point les deux sont incompatibles.

À ce moment précis de la pièce, à la mesure 266, lorsque cette couche reste toute seule, l'actrice et la harpe commencent une partie indépendante, divisant l'ensemble en deux parties bien distinctes : d'un côté la harpiste et l'actrice avec son texte linéaire et de l'autre la flûte, la clarinette et le violoncelle avec des gestes et des textes fragmentés, chaque instrumentiste parlant dans une autre langue. Les trois convergent progressivement vers la harpe, le violon arrive sur scène pour participer à un processus de densification linéaire, où des parenthèses viennent momentanément briser/dévier la progression, l'actrice jonglant entre plusieurs « personnages » et plusieurs textes hétéroclites. Sans raison apparente, les textes sont tirés de *L'Institution imaginaire de la société* de Castoriadis, *Le Balcon* de Genet, *Voyage au bout de la nuit* de Céline et des poèmes de Desnos, ainsi que d'une vidéo de Žižek que l'on trouve sur Youtube.

La musique donne l'impression de se diriger vers un sommet, sauf que, à la dernière minute, elle se dégonfle rapidement, dans une sorte de coup de théâtre, quand on voit l'altiste entrer sur scène et parler pour la première fois. À partir de ce point, la musique devient catatonique, statique, avec l'actrice qui parle en permutant un texte non-sens qui tourne autour des mots « fini » et « à quoi bon ». Une fin complètement incompatible avec le reste, comme un corps étranger collé arbitrairement.

Incompatible(s) VIII (2013), pour clarinette basse, violon, alto, percussion et une flûtiste-actrice

Le dernier volet du cycle suit un chemin différent des autres pièces, dans le sens qu'il s'agit d'une divergence progressive à partir d'une parfaite homogénéité. Cette divergence se fait étape par étape, soit en transformant petit à petit une texture présente, soit en ajoutant des nouveaux éléments un par un, ce qui complexifie la texture musicale.

Tout au long de la pièce, le seul élément qui reste plutôt stable est la clarinette basse, qui, du début à la fin, sert de fond sonore, jouant des notes ténues qui oscillent légèrement, soit en variant le taux du vibrato, soit avec des trilles de timbre, des smorzati ou des multiphoniques.

Les deux cordes commencent par des accords tenus qui « orchestrent » la clarinette basse et elles se dirigent vers le matériau qui avait servi à leurs interventions dans les pièces précédentes, suivant un parcours qui va du facile à jouer vers la virtuosité, et qui retrace presque les origines du matériau en question.

Le percussionniste, absent de la scène au début, arrive à la mesure 35 et joue d'abord avec l'archet, faisant ainsi une entrée discrète, sans trop se distinguer de la texture en place. Progressivement sa partition se développe vers deux directions différentes : d'un côté, sa partie instrumentale se densifie peu à peu et de l'autre, il commence à parler comme un robot, mécaniquement et de façon impassible. Son texte, tiré dans sa plus grande partie de *Tropfblut* du poète allemand August Stramm, mort au front pendant la guerre de 14-18, parle de champs de bataille, de morts, de souffrances, et je l'ai utilisé pour rendre hommage à Pavlos Fyssas, un rappeur grec qui venait d'être assassiné par des membres de l'extrême droite à Athènes, peu avant que je commence la composition de la pièce.

Symboliquement donc, la voix du percussionniste est celle d'un homme qui raconte sa mort de manière fragmentée. Bien après l'apparition du texte, mesure 82, il introduit un nouvel élément, une partie jouée sur le vibraphone fonctionnant comme un miroir qui déforme la musique des cordes. La partie du vibraphone, bien qu'en apparence monophonique, se divise en vérité en deux parties : les notes jouées avec des baguettes

dures et les notes jouées avec des baguettes souples. Combiné au fait que la pédale reste appuyée tout le temps et que le moteur, dont la vitesse varie, est également allumé, cela crée une polyphonie multifacette, un instrument presque augmenté, dont les différentes couches interagissent de manière surprenante. L'utilisation des baguettes souples a aussi un effet visuel, car le percussionniste doit jouer avec elles dans des contextes contre-intuitifs, à savoir frapper avec beaucoup de force, ce qui fait que le résultat sonore est complétement à l'opposé du geste physique appliqué et de ce que celui implique. Ceci crée un décalage entre action et résultat, entre ce qui est vu et ce qui est entendu.

À la mesure 80 entre aussi en jeu la flûtiste/actrice, qui joue une femme qui se fait interviewer et qui parle, sans jamais vraiment le préciser, de l'assassinat de Fyssas, le stéréotype de la femme au foyer grecque ignorante qui, après les faits, avait « découvert » le vrai visage de l'extrême droite. Dans le texte, écrit par moi-même, on trouve les clichés que les gens racontaient à l'époque, qu'il s'agissait de gens bien, qu'ils aidaient les femmes âgées et qu'on ne savait pas vraiment qu'ils étaient violents. L'apparition de la flûtiste, qui n'interagit pas du tout avec le reste qui se passe sur scène, est encore une fois un élément incompatible, une structure autonome, on pourrait dirait non coplanaire.

Les textes de Rumsfeld ne font leur apparition dans cette pièce qu'à la toute fin, donnant encore une fois l'impression de parler du spectacle. « Rien de ce qu'on a, rien dans notre système défensif, rien de ce que vous possédez chez vous, n'est parfait. Vos voitures ne sont pas parfaites, vos vélos ne sont pas parfaits, vos lunettes ne sont pas parfaites, on vit avec ça tout le temps. Est-ce que ça…Si vous ne pouvez pas tout faire, est-ce que ça veut dire que vous ne devriez rien faire ? »

Incompatible(s) V (2011-2012), pour *silent* piano et électronique en temps réel

Action dissociée du résultat, image dissociée du son. Nouvelle approche de l'écriture polyphonique complexe. Un instrument dont le son varie constamment. Une forme ouverte décidée par l'ordinateur. Des sons parasites révélés grâce à la technologie. Orchestration par microphonie. La machine cherche à dévorer l'homme[5].

Les origines du projet

Le point de départ de cette pièce date de 2005. Aussi « Stockhausen-*esque* » que cela puisse paraître, j'ai eu l'idée d'une œuvre pour *silent* piano et électronique dans un rêve. J'ai rêvé d'un pianiste sur scène qui jouait des textures hyperdenses et virtuoses, sauf que le son ne sortait pas de son instrument, mais de partout ailleurs dans la salle. On entendait les bruits du piano amplifiés au maximum et parfois on n'entendait rien du tout, même si lui, il continuait à jouer. Des idées dans des rêves, j'en avais eu d'autres, mais je les oubliais souvent aussitôt, même si je les notais dans mes cahiers. Celle-ci m'est toujours restée ancrée dans la tête, et pourtant je savais qu'il s'agissait d'un projet très difficile à réaliser, vu la technologie que cela demandait, et vu également le peu de moyens que j'avais à ma disposition au fil des années. Ce n'est qu'en entrant au Cursus 1 de l'IRCAM que j'ai commencé à croire qu'un tel projet pourrait effectivement se réaliser et, à la fin de l'année, j'ai déposé la proposition dans ma candidature pour le Cursus 2. Pendant l'année du Cursus 1, j'ai fait brièvement connaissance avec le logiciel *Pianoteq*, un instrument virtuel basé sur la synthèse par modèle physique qui permet de faire varier en temps réel un grand nombre de paramètres du son pianistique. Cela a été un moment déterminant, car la qualité du son de *Pianoteq* pouvait parfaitement simuler le vrai son acoustique de l'instrument, ce qui permettait d'éviter le son MIDI typique, souvent très loin de la richesse sonore pianistique.

Enjeux esthétiques

Comme son titre l'indique, la pièce traite la notion d'incompatibilité. Il s'agit de mettre en place des événements qui ne sont pas censés coexister, de nature souvent contradictoire, et de travailler avec des couches juxtaposées qui ne communiquent pas de manière évidente. Dans cette pièce, un des défis était

5. Projet IRCAM Cursus 2, créé le 8 juin 2012 à Paris par Pavlos Antoniadis, à l'Espace de projection, dans le cadre du festival *ManiFeste* 2012. Citation extraite de la note du programme. ❦ Youtube.

de dissocier les actions du musicien de leur résultat sonore, créant ainsi un décalage entre son et image. Vu le choix de l'instrument et la présence de l'électronique, il y a un travail approfondi sur les rapports possibles entre le son direct et le son traité, remettant également en cause le rapport entre silence musical et action scénique.

Par ailleurs, je voulais renégocier les termes de l'interaction entre homme et machine pour donner naissance à une nouvelle forme ouverte, où l'ordinateur indiquerait, en temps réel, au pianiste quelle partie de la partition devrait être jouée.

Dans le domaine de l'écriture instrumentale, j'ai voulu me baser sur des modes d'articulation peu habituels et sur une écriture rythmique novatrice qui prolongerait la logique de Xenakis et remettrait en cause la logique de la complexité de Brian Ferneyhough, pour créer des liens entre jeu pianistique et traitements électroniques, tout en exploitant l'ensemble des sources sonores de l'instrument, mais pas dans leur contexte familier de l'école post-lachenmannienne.

Choix de l'instrument, les enjeux qui en dérivent. Une autre façon d'écouter le piano, le dispositif mis en place

À ma connaissance, *Incompatible(s) V* est la première pièce jamais écrite pour *silent* piano, d'autant plus pour *silent* piano et électronique. Le terme *silent* est utilisé en anglais et n'est pas traduit, car il s'agit du nom de l'instrument, d'une marque de fabrique, d'un brevet. Le terme *piano silencieux* aurait d'autres connotations et pourrait signifier bien d'autres choses, que l'on choisit donc d'éviter.

Qu'est-ce que c'est un *silent* piano ? C'est un piano normal, conçu principalement pour l'étude à domicile, muni d'un système qui, une fois activé, empêche les marteaux d'aller frapper les cordes, tandis qu'une petite unité de commande active le son numérique du piano[6]. Le pianiste joue avec des casques, le son ne sort pas de l'instrument et les voisins sont contents. À part cela, il possède un boitier MIDI, et offre alors toutes les possibilités d'un piano MIDI. À tout moment, une fois le système *silent* désactivé, on revient à un piano parfaitement acoustique.

Pourquoi le *silent* piano au lieu d'un piano ordinaire ou d'un piano MIDI ? Dans la musique mixte, un des problèmes que l'on est obligé de résoudre est le son direct de l'instrument, son niveau par rapport aux sons électroniques, et sa forte présence qui est difficile à faire oublier au public, toujours attiré par l'instrumentiste et ses actions sur scène. Le *silent* piano permet d'avoir un instrumentiste sur scène qui joue, sans qu'on entende tout le temps le son de son instrument. Équipé d'une paire de casques, le pianiste, lui, peut entendre ce qu'il joue, mais le son diffusé dans la salle peut basculer entre le son direct, le son électronique et le mixage variable des deux. Cela permet de complètement dissocier les actions des sons, offrant ainsi une tout autre liberté à l'électronique, qui n'est plus obligée de rester « collée » à l'instrument, mais qui peut exister avec plus d'autonomie. Le pianiste change de rôle tout au long de la pièce car il est en alternance soliste, générateur de bruits pour l'électronique, accompagnateur, ou quasiment mime, une fois coupé le son direct. Ceci aurait presque été possible avec un simple clavier MIDI, sauf que, avec le *silent* piano, on peut à tout moment retrouver un instrument purement acoustique, un vrai piano à queue. Le *silent* piano n'enlève rien au piano acoustique classique, au contraire, il rajoute tout un tas de possibilités, et surtout lui permet de disparaître, pour dévoiler ses aspects moins connus.

La possibilité de couper le son, pendant que le pianiste est encore en train de jouer, ouvre la voie pour tout un autre ensemble de sons, liés jusqu'à présent à un certain type d'écriture. Dans la musique de Helmut Lachenmann, notamment sa pièce *Guero*[7] (1970-1988), on entend les sons des touches du clavier, des glissandi des mains du pianiste ou des petits sons percussifs quand le doigt frappe la touche, mais sans faire entendre la note associée. Lachenmann démontre que la surface même de l'instrument peut être une source sonore, quand le jeu instrumental est détourné et qu'on demande au pianiste de ne pas faire ce qu'il a l'habitude de faire. Comme le note Peter Szendy : « En

6. Le site web de Yamaha, inventeur du *silent* piano : ◎ fr.yamaha.com, consulté le 20.09.2020.

7. Helmut Lachenmann, *Guero*, 1970, révisé en 1988, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, nº EB 9018.

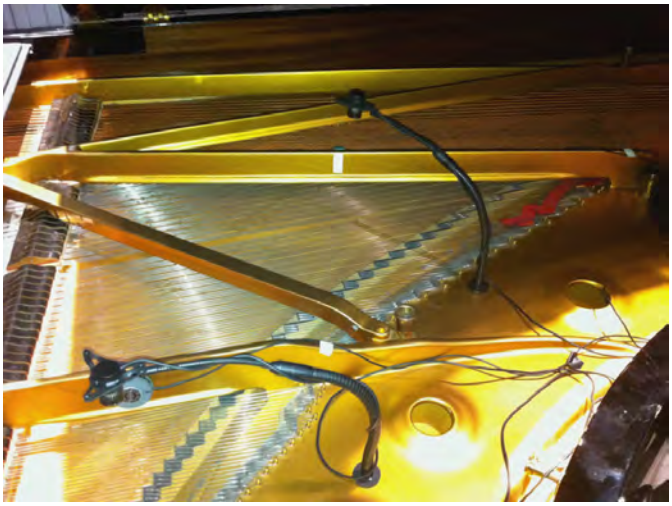


Figure 1.
Nicolas Tzortzis, Incompatible(s) V, *microphones pour le clavier.*

Figure 2.
Nicolas Tzortzis, Incompatible(s) V, *microphones pour la barre et microphones aériens.*

explorant ces terres arides du son, parfois à la limite du seuil d'audibilité, Lachenmann n'en recherche pourtant pas l'"exotisme" : ce travail du négatif n'est au contraire que le moment de l'antithèse au sein d'une pensée créatrice qui aspire parfois avec désespoir à se frayer, parmi les *topoi* de la musique instrumentale, un espace "vierge", "intact"[8] ».

Ce travail de Lachenmann, suite logique de ses recherches sur le jeu instrumental après, notamment, *Pression* pour violoncelle, était parfaitement légitime, nécessaire et même radical pour son temps, à une époque où la musique électronique/concrète était en train de prendre de l'envergure et où certains pensaient la musique instrumentale épuisée et dépassée. Depuis, cette approche a trouvé beaucoup de successeurs, notamment Gérard Pesson (*La lumière n'a pas de bras pour nous porter*[9]), Francesco Filidei (*Toccata*[10]) ou même, encore plus récemment, Dimitri Kourliandski (*Surface*[11]). Dans toutes ces pièces, le clavier et la surface du piano sont utilisés comme source sonore principale, et au pianiste il est demandé de glisser les doigts ou de frapper le piano de diverses façons.

Pourtant, cette logique, tout en amplifiant un aspect méconnu du piano, enlève toute la richesse sonore si intéressante de l'instrument et ne va pas vraiment plus loin que l'approche de Lachenmann, car tout reste à la surface, au premier niveau. Les gestes possibles sont limités et, par conséquent, répétés d'une pièce à l'autre, et la palette sonore ne se renouvelle pas vraiment. À mon sens, il fallait creuser plus profondément dans le piano et révéler tout un autre ensemble de sons, impossible à « extraire » avec les moyens traditionnels, c'est à dire le piano acoustique.

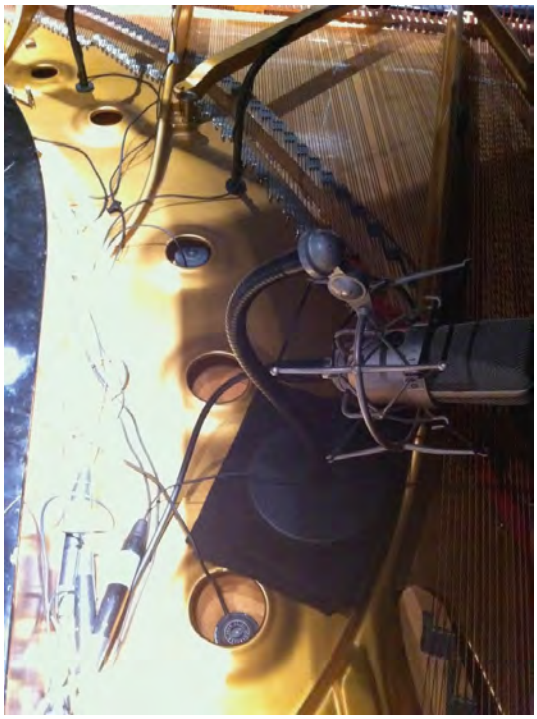


Figure 3.
Nicolas Tzortzis, Incompatible(s) V, *microphones de contact pour la caisse de résonance.*

8. Peter Szendy, note de programme sur *Guero*. Voir le site web de la médiathèque de l'IRCAM : brahms.ircam.fr, consulté le 20.09.2021.
9. Gérard Pesson, *La lumière n'a pas de bras pour nous porter*, pour piano seul, Paris, Lemoine, 1995.
10. Francesco Filidei, *Toccata*, pour piano seul, Camino al Tagliamento, Ars Publica, 1995.
11. Dimitri Kourliandski, *Surface*, pour piano seul, inédit, 2007.

Mon idée était presque le contraire de celle de Lachenmann et des autres : ne pas demander au pianiste de tout faire sauf jouer « normalement », mais jouer tout à fait normalement et enlever *le son* du piano pour faire entendre *les sons* du piano, du vrai jeu pianistique, les sons qui accompagnent le piano depuis l'ère de Beethoven, font partie intégrale du son instrumental, mais qui n'ont jamais existé comme le point focal de la musique.

Avec le *silent* piano amplifié, des petits microphones et des capteurs très près des touches peuvent donner aux sons « parasites » du clavier l'importance qu'ils méritent, sans que le pianiste soit obligé de se priver du jeu normal. Le public peut entendre un passage pianistique et les bruits qu'il génère, de façon séparée, comme si la musique zoomait à chaque fois sur un paramètre différent du jeu instrumental. Le corps sonore du piano est ainsi largement exploité en profondeur, sans pour autant nier le « vrai » jeu pianistique. Au contraire, il s'agit presque de faire une radiographie du piano, de la mécanique de l'instrument et de révéler tous ces petits bruits cachés derrière le volume sonore. La possibilité de varier le niveau de l'amplification de ces sons offre la possibilité d'orchestrer/accompagner un son de piano synthétique avec les sons d'un vrai piano, les sons de l'effort fourni par le pianiste.

Après plusieurs séances de travail, on a finalement décidé d'utiliser huit microphones pour amplifier les diverses parties de l'instrument : deux petits microphones aériens pour le clavier, pour capter les bruits des touches et des doigts du pianiste, deux microphones-contact pour la barre du piano, pour mieux amplifier les bruits des marteaux et des étouffoirs, deux microphones de contact pour la table de résonance, pour amplifier les vibrations imperceptibles et la « vie » interne de la harpe, et deux microphones aériens pour amplifier le piano « normalement », pour les passages en piano acoustique. Les fig. 1 et 2 illustrent la disposition de ces micros.

Silence et théâtralité

Le *silent* piano met également en cause le rapport de la musique avec le silence lui-même. Dans *4'33''* (1952), John Cage met en scène un pianiste qui ne joue pas, voulant ainsi faire entendre au public le bruit de la salle, l'espace environnant, les réactions des gens. Le silence « musical » est ainsi lié à l'absence d'action. D'habitude, dans la musique, quand il y a silence, il y a soit absence d'action, soit une action mimée, les musiciens faisant semblant de jouer, sans jouer vraiment. Dans une pièce pour *silent* piano, tout cela peut être renversé : le musicien joue vraiment, joue même *fortissimo*, mais il n'y a pas de son vraiment perçu si on ne l'amplifie pas. Cela procure un effet étrange au public, qui se confronte à une action a priori très sonore sans entendre un résultat, surtout quand on se rend compte que le pianiste joue vraiment, enfonce les touches avec toute sa force, sans faire semblant. Même s'il y a un son, de faible intensité, l'auditeur a du mal à s'orienter, car ce qu'il perçoit avec les yeux n'est pas du tout compatible avec ce qu'il perçoit avec ses oreilles.

Ceci donne à la pièce un aspect théâtral considérable qui est immédiatement frappant, car, en dissociant l'action du résultat sonore, les gestes physiques du pianiste et sa présence scénique obtiennent une importance grandissante et deviennent un spectacle à part, presque même indépendant du reste. De plus, en gardant cela à l'esprit, la physicalité du jeu instrumental est devenue une nouvelle source de matériau, qui interagit avec l'écriture purement instrumentale, tout au long de la composition de l'œuvre.

Place et rôle de l'électronique

Avoir la possibilité d'éliminer à volonté le son direct offre aux sons électroniques la possibilité de mieux se faire entendre et d'être appréciés à leur juste valeur. Prenons un exemple : avec le spatialisateur (*Spat* pour la suite de ce texte), on peut faire voyager un son dans l'espace, ou même créer un espace virtuel où diffuser le son. Le résultat est souvent impressionnant et très convaincant, sauf qu'on constate souvent, lors d'un concert, qu'il est difficile de faire voyager un son dont la source ne bouge pas mais reste immobile devant nos yeux. Une fois encore, le son instrumental dans la salle occupe une place très importante et ne permet pas à l'auditeur d'apprécier pleinement ce qui se passe dans l'électronique. Dans une pièce pour *silent* piano et électronique, on peut vraiment faire voyager le piano, l'éloigner ou le rapprocher du public, faire varier son rayonnement, changer l'acoustique ou la réverbération de la salle et faire entendre

toutes les possibilités que le *Spat* a à proposer. Cela crée aussi un décalage par rapport à la nature du piano, a priori lourd et difficilement amovible.

Un avantage supplémentaire qui émerge est que la présence d'un *silent* piano permet de briser quelques schèmes très typiques de la musique mixte. D'habitude, vu que l'ordinateur ne peut pas travailler sur des sons qu'il n'a pas encore reçus, on entend l'instrumentiste jouer quelque chose qui est immédiatement repris (traité, reproduit etc.) par l'électronique. Ayant entendu ce phénomène un très grand nombre de fois, il me semble que cette relation n'a pas été suffisamment mise en cause. Dans cette pièce, on peut entendre d'abord la « réponse » de la machine, suivie par l'action qui l'a provoquée, vu que le son du piano peut être décalé. Les rôles changent, l'électronique ne fait pas que suivre où répondre, mais paraît mener le jeu en temps réel, sans avoir recours à des fichiers son préfabriqués, qui contraindraient le pianiste à une interprétation moins flexible. On peut même ne faire entendre que les traitements, en faisant disparaître la partie purement instrumentale. Chaque traitement (modulation en anneau, filtrage, granulation, dérive de fréquence, harmonisation, etc.), et les combinaisons possibles entre ces traitements, se font entendre en premier plan, libéré du poids de la présence du son instrumental. Ce qui, d'habitude, est perçu comme secondaire ou accompagnateur, devient, dans cette logique, le protagoniste. Le pianiste, en jouant la partition au clavier, « joue » aussi les traitements, « joue » en fait un passage en synthèse granulaire qui a le même contour que sa partition, « joue » un son transposé, sans que le son d'origine soit présent, « joue » un accord filtré puis harmonisé, ne joue pas « que » du piano, mais, en même temps, nous fait entendre le piano qui travaille derrière, le squelette de l'instrument qui n'a jamais eu l'occasion de révéler sa richesse sonore.

Pendant une grande partie de l'œuvre, on n'entend que de l'électronique. Dans cette pièce, la distinction entre instrument et électronique n'existe même plus, vu que « l'instrument » fait déjà partie de l'électronique. Le son du piano, ou, pour être plus exact, *un* son de piano, sort directement des haut-parleurs, à travers *Pianoteq*, change constamment tout en gardant, même de peu, sa nature pianistique. *Incompatible(s) V* réunit acoustique et électronique, met en question la hiérarchie habituelle qui met l'instrument au centre de tout et met sous le projecteur les traitements, les mouvements dans l'espace, les changements de timbre. Les éléments acoustiques qui émergent, à savoir les bruits parasites du piano, ne se font entendre que grâce à l'amplification, car trop faibles pour exister à eux seuls. L'électronique donne à l'acoustique l'occasion de sonner, pendant que l'acoustique, la partie pianistique, se transforme en électronique et nie sa nature, sa tradition et son timbre.

Œuvres avec vidéo

Emak Bakia (2015), pour cinq musiciens, projection vidéo et un homme en costard

Emak Bakia (qui signifie « Laissez-moi tranquille » en basque) est le deuxième volet de la trilogie Man Ray, commencée en 2013 avec *L'Étoile de mer*. Dans la première pièce du cycle, le rapport entre image et son était parfaitement direct, la musique suivant de très près les images, les mouvements et les personnages qui apparaissent à l'écran. Dans *Emak Bakia*, commande de l'ensemble américain *Earplay*, j'ai eu besoin de mettre tout cela en cause et d'inventer d'autres modes d'aborder la composition, dissociant par moment les deux plans, avec la volonté d'accentuer le côté surréaliste du cinéaste. Il faut dire que le film est complètement abstrait, sans aucune notion de scénario, et consiste en une succession d'images sans lien apparent entre elles.

Les premières minutes de la pièce restent plus ou moins dans le même registre que *L'Étoile de mer*, avec une musique qui accompagne les images et les met en musique, sauf que dans ce cas la musique est légèrement décalée par rapport au film, en l'anticipant souvent. C'est à partir de la cinquième minute que les premiers éléments incompatibles commencent timidement à faire leur apparition, avec la première arrivée sur scène de l'homme en costard. À la mesure 69, il arrive sur scène en portant une petite table. Il la pose et sort. Il réapparaît à la mesure 133. Sur la partition est écrit : « L'homme en costard arrive sur scène. Il emmène un grand ananas qu'il pose sur la table. Il sort. L'ananas porte une cravate noire. » Peu après sa sortie, mesure 140, à la fin d'une séquence très

active, les éléments théâtraux commencent à s'affirmer : le violoncelliste et le pianiste commencent à réciter en anglais des parties de poèmes de Robert Desnos qui, même s'ils sont parfaitement apparentés à l'art de Man Ray (Desnos avait d'ailleurs écrit le scénario pour *L'Étoile de mer*), semblent ici complètement en dehors de toute logique, étant donné leur contenu, fait de non-sens. D'autres textes font leur apparition de manière ponctuelle, toujours sans aucun lien avec le film (alto, mesures 155-157), avant que l'homme en costard ne revienne à la mesure 171, portant une chaise qu'il pose avant de ressortir.

Suivant la logique surréaliste du détournement d'objet, de la citation et du collage, j'ai inséré à deux endroits dans la partie de l'ensemble des citations d'œuvres antérieures, des éléments étrangers qui viennent créer une discorde. D'abord à la mesure 66, on entend au piano le début étiré d'*Incompatible(s) V*, comme s'il était joué deux fois plus lent. Ensuite, à la mesure 183, un court duo entre clarinette basse et violoncelle est inséré, provenant de ma pièce *Mnésique* de 2008. Ces insertions ont été ajoutées après coup, en effaçant ce qui était écrit à ces endroits, un ready-made musical sauf que la source était le même compositeur.

À partir de la mesure 209, la pièce change complètement d'approche de manière brusque et voit la généralisation de la logique des incompatibles. Chaque instrument est écrit individuellement, il évolue de manière autonome sans se soucier de ce que font les autres. En même temps, le pianiste enchaîne des textes hétéroclites absurdes, dont un est le fruit d'un processus qui n'a voulu que le détruire.

J'ai pris un court texte original d'un ami, l'écrivain et metteur en scène Theodosis Papadimitropoulos et je l'ai traduit en anglais. Ensuite, je l'ai passé par *Google translate* de l'anglais en chinois et de nouveau en anglais un grand nombre de fois. À chaque traduction, le texte s'éloignait peu à peu de son contenu original, devenait de plus en plus absurde, tout en gardant une certaine linéarité narrative sous-jacente. Cela crée une certaine incompatibilité entre la forme du texte et son contenu, ainsi que de la façon dont il est lu, étant donné que le/la pianiste doit le prononcer comme si une histoire y est bien présente.

Entre-temps, l'homme en costard revient sur scène. Il arrive à la mesure 214, portant une grande assiette et un grand couteau. Il s'assoit sur la chaise, prend l'ananas, lui enlève la cravate et la porte lui-même. Il commence à découper l'ananas, sans essayer de ne pas faire de bruit. Il est là, presque sans y être, il ne se soucie pas du tout de l'ensemble derrière lui. Une fois le découpage de l'ananas terminé, il descend parmi le public et offre l'ananas aux gens. Le « quatrième mur » est brisé, et en plus de l'ouïe et de la vue, on introduit aussi le goût dans l'expérience sensorielle du concert.

Cependant, la musique s'est complètement déconnectée du film et suit son chemin de manière autonome. Le film arrive à sa fin à la mesure 248, la musique continue, les feux s'allument et la pièce s'achève de manière complètement antidramatique[12].

Les Mystères du château du Dé (2016), pour cinq musiciens, chef d'orchestre, projection vidéo et une assiette de fromage

Cette dernière partie de la trilogie sur Man Ray est l'apogée pour moi de cette logique de l'incompatibilité car elle s'y trouve généralisée et elle m'a aidé à travailler d'une manière complètement neuve pour moi. Pour la première fois, je n'ai pas écrit une pièce de manière linéaire, du début à la fin, mais j'ai opté pour un chemin tout autre, qui remettait aussi en cause les liens avec le film.

Avant de commencer, j'ai analysé le film et je l'ai divisé en dix-sept catégories, selon le contenu des images. Le contenu pourrait être une vue du haut d'une colline, une certaine prise de vue de la caméra au ras du sol, la présence ou non de gens, un objet précis qui revient, un texte, etc.

J'ai donc déterminé les catégories, puis j'ai compté combien de séquences correspondaient à chaque catégorie et combien de secondes durait la séquence la plus longue de chaque catégorie. Ensuite, je me suis dit que j'écrirais une miniature pour chaque catégorie, dont la durée correspondrait à sa séquence la plus longue. Chaque miniature serait écrite sur le film, la musique suivant parfaitement ce qui se passait dans les images.

Afin d'assurer une certaine évolution du timbre, j'ai décidé que chaque miniature

12. La pièce peut être visionnée sur Youtube.

serait écrite pour un sous-ensemble à chaque fois différent, ce qui permettrait d'avoir la plupart du temps au minimum deux plans sonores. Les sous-ensembles possibles à partir d'un quintette, à savoir des quatuors et des trios, sont quinze (cinq quatuors et dix trios). Si on ajoute à cela le quintette en entier et une citation d'*Emak Bakia*, vu que dans son film Man Ray reprend une courte séquence de son film précédent, cela nous fait dix-sept. À ma très grande surprise donc, le nombre de combinaisons instrumentales possibles était identique au nombre des catégories que j'avais trouvé en analysant le film.

Chaque miniature (à part celles où tous les instrumentistes jouaient « ensemble ») correspondait alors à deux sous-ensembles, un grand (quatuor ou trio) et un petit (instrument solo ou duo). Pour les petits ensembles j'ai procédé différemment : j'ai écrit d'autres miniatures dont la durée était la durée totale des séquences de chaque catégorie. Les apparitions de chaque miniature dépendaient du nombre de séquences de chaque catégorie et la succession des séquences allait de la plus courte à la plus longue.

À chaque nouvelle apparition, la miniature du grand sous-ensemble recommençait du début et allait à chaque fois plus loin, alors que la miniature du petit sous-ensemble reprenait là où elle s'était arrêtée précédemment. Cela faisait que, à chaque fois, on reconnaissait un matériau mais on l'entendait accompagner par un autre, comme un objet pris en photo à chaque fois avec un autre fond. L'évolution linéaire de chaque miniature était ainsi coupée en petits morceaux, certaines apparitions initiales faisant entre deux et cinq secondes.

La seule exception à cette règle était la catégorie nommée 15, celle qui correspondait au tutti instrumental. Pour chacune de ses apparitions, j'écrivais une autre miniature, avec un matériau différent à chaque fois, selon ce qui correspondait à mon sens le mieux aux images. Je l'ai fait car le quintette ne permettait pas la présence de deux plans indépendants et je ne voulais pas courir le risque de répéter les mêmes éléments de manière trop claire.

Concernant les miniatures solistes, celles-ci intégraient des éléments théâtraux, des textes, des gestes physiques ou même, dans le cas du violon, le chant et, dans le cas du piano, des dés de fromage que le pianiste mangeait avant de jouer.

Pour l'assemblage, j'ai décidé de tirer au sort l'ordre des miniatures, afin de complètement dissocier la musique de l'image, de rendre les deux univers complètement incompatibles. Afin de dissimuler le côté collage et de faire croire que la musique était écrite de façon linéaire, la succession des miniatures se faisait souvent en fondu enchaîné, ou même par moment par de courts processus de transformation que je devais écrire à chaque fois différemment, vu que la succession des miniatures n'était pas toujours la même, et pas à partir des mêmes points. Voici le plan formel : les chiffres en haut montrent le numéro de chaque miniature et les chiffres de la deuxième ligne montrent la durée en secondes de chaque fragment. En bas du tableau on voit l'instrumentation de chaque miniature (fig. 4).

J'ai donc d'abord écrit toutes les miniatures séparément et ce n'est qu'à la toute fin que je les ai assemblées. Le choc était assez fort car, d'un coup, j'avais une pièce de vingt minutes d'une macroforme étrange et pas facile à capter, alors que pendant des mois je ne travaillais que sur des morceaux très courts.

Lors de la création de la pièce à Hanovre par son commanditaire, *Das Neue Ensemble*, j'ai été très agréablement surpris par le fonctionnement de la forme, car elle produisait une dramaturgie très intéressante, qui avait très peu de chose à voir avec tout ce que j'avais fait auparavant. La musique était en plus tellement décollée du film, que plusieurs personnes ont dit après le concert qu'ils ont arrêté de regarder les images, car la musique était trop prenante, ce qui n'était pas du tout le cas pour *L'Étoile de mer* ou même *Emak Bakia*, deux pièces jouées dans le même concert.

En appliquant des techniques surréalistes comme le collage, le hasard ou la citation tirée de son contexte, la musique a atteint un degré maximal d'incompatibilité, dissociant les images du son et les plans musicaux entre eux, créant une dramaturgie totalement inattendue. Ce mode de travail, qui combinait la logique d'assemblage d'Aperghis avec l'amour pour le hasard de Cage, vu de mon propre point de vue esthétique et technique, m'a ouvert l'esprit à d'autres logiques que j'envisage d'explorer davantage dans les années à venir[13].

13. Pour regarder la pièce : Youtube.

[Premier cycle]

8	1	3	15	12	4	13	9	14	5	18	7	17	6	16	10
9″	3″	20″	2″	7″	7″	3″	7″	7″	9″	7″	5″	6″	2″	7″	12″
Fl/ Cl/ Vlc/ Pno Solo: Vln	Cl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Fl	Fl/ Cl/ Vln/ Vlc Solo: Pno	Tutti	Cl/ Vln/ Pno Duo: Fl/ Vln	Cl/ Vln/ Vlc Duo: Fl/ Pno	Fl/ Cl/ Vln/ Pno Solo: Vlc	Fl/ Vln/ Vlc Duo: Cl/ Pno	Fl/ Vlc/ Pno Duo: Cl/ Vln	Cl/ Vlc/ Pno Duo: Fl/ Vln	Vln/ Vlc/ Pno Duo: Fl/ Cl	Fl/ Cl/ Vln Duo: Vlc/ Pno	Fl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Cl	Fl/ Vln Pno Duo: Cl/ Vlc	Fl/ Cl/ Vlc Duo: Vln/ Pno	Fl/ Cl/ Pno Duo: Vln/ Vlc

Deuxième cycle

8	1	3	15	12	4	13	9	14	5	7	17	6	16	10
10″	4″	26″	3″	15″	9″	7″	11″	15″	12″	6″	8″	2″	16″	14″
Fl/ Cl/ Vlc/ Pno Solo: Vln	Cl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Fl	Fl/ Cl/ Vln/ Vlc Solo: Pno	Tutti	Cl/ Vln/ Pno Duo: Fl/ Vln	Cl/ Vln/ Vlc Duo: Fl/ Pno	Fl/ Cl/ Vln/ Pno Solo: Vlc	Fl/ Vln/ Vlc Duo: Cl/ Pno	Fl/ Vlc/ Pno Duo: Cl/ Vln	Cl/ Vlc/ Pno Duo: Fl/ Vln	Fl/ Cl/ Vln Duo: Vlc/ Pno	Fl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Cl	Fl/ Vln Pno Duo: Cl/ Vlc	Fl/ Cl/ Vlc Duo: Vln/ Pno	Fl/ Cl/ Pno Duo: Vln/ Vlc

Troisième cycle

8	1	3	15	4	13	9	5	7	17	6	16
15″	5″	34″	6″	19″	10″	13″	16″	10″	24″	5″	16″
Fl/ Cl/ Vlc/ Pno Solo: Vln	Cl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Fl	Fl/ Cl/ Vln/ Vlc Solo: Pno	Tutti	Cl/ Vln/ Vlc Duo: Fl/ Pno	Fl/ Cl/ Vln/ Pno Solo: Vlc	Fl/ Vln/ Vlc Duo: Cl/ Pno	Cl/ Vlc/ Pno Duo: Fl/ Vln	Fl/ Cl/ Vln Duo: Vlc/ Pno	Fl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Cl	Fl/ Vln Pno Duo: Cl/ Vlc	Fl/ Cl/ Vlc Duo: Vln/ Pno

Quatrième cycle

8	1	3	15	13	9	5	17	6					
28″	8″	39″	7″	13″	25″	19″	34″	6″					
Fl/ Cl/ Vlc/ Pno Solo: Vln	Cl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Fl	Fl/ Cl/ Vln/ Vlc Solo: Pno	Tutti	Fl/ Cl/ Vln/ Pno Solo: Vlc	Fl/ Vln/ Vlc Duo: Cl/ Pno	Cl/ Vlc/ Pno Duo: Fl/ Vln	Fl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Cl	Fl/ Vln Pno Duo: Cl/ Vlc					

Cinquième cycle

8	1	15	13	6									
39″	9″	7″	15″	14″									
Fl/ Cl/ Vlc/ Pno Solo: Vln	Cl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Fl	Tutti	Fl/ Cl/ Vln/ Pno Solo: Vlc	Fl/ Vln Pno Duo: Cl/ Vlc									

Sixième cycle

1	15	13											
9″	10″	27″											
Cl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Fl	Tutti	Fl/ Cl/ Vln/ Pno Solo: Vlc											

Septième cycle

1	15	13
19″	14″	31″
Cl/ Vln/ Vlc/ Pno Solo: Fl	Tutti	Fl/ Cl/ Vln/ Pno Solo: Vlc

Huitième cycle

15
14″
Tutti
15
16″
Tutti
15
41″
Tutti
15
120″
Tutti

Figure 4.
Nicolas Tzortzis, Les Mystères du château du Dé, *plan formel.*

Je crois que mon goût pour les incompatibilités trouve sa source dans le paysage urbain athénien, où j'ai grandi. La Grèce est un pays plein de paradoxes, que ce soit historiquement, géographiquement, ou dans la vie de tous les jours. À une époque, quand j'avais dit à des amis architectes que mon quartier préféré de la ville était celui autour de l'hôtel Hilton et du Musée de la guerre, ils m'ont expliqué que ce quartier était un des rares qui aient été construits selon un plan urbanistique dans une ville qui a été bâtie presque n'importe comment, sans aucune vision pour son avenir, et selon les volontés et les besoins à court terme de ses habitants du moment.

Cela fait que, souvent, on se trouve dans des quartiers dont on a du mal à comprendre la logique ou même le mode de fonctionnement. Des rues trop étroites pour des bâtiments trop grands, aucune pensée pour les piétons, des édifices d'esthétiques complètement opposées mis côte à côte. Et pourtant, cette absence d'organisation, ce manque de vision de la part de l'État sur le devenir de sa propre capitale est justement ce qui, à mes yeux, fait sa beauté. Le fait que les choses ne fonctionnent pas « grâce à », mais « malgré », et qu'il suffit de les juxtaposer pour qu'elles trouvent éventuellement leur équilibre, ou pour que les gens s'inventent une manière de les contourner, de se les approprier ou, tout simplement, de les ignorer.

BIBLIOGRAPHIE

Partitions

Filidei, Francesco, *Toccata*, pour piano seul, Camino al Tagliamento, Ars Publica, 1995.

Kourliandski, Dimitri, *Surface*, pour piano seul, inédit, 2007.

Lachenmann, Helmut, *Guero*, 1970, révisé en 1988, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, n° EB 9018.

Pesson, Gérard, *La lumière n'a pas de bras pour nous porter*, pour piano seul, Paris, Lemoine, 1995.

Ressources numériques

Tzortzis, Nicolas, *Les Mystères du château du Dé, for Ensemble, Video and a Cheese Plate*, Youtube.

–, *Emak Bakia, for Five Musicians, Video Projection and a Man in a Suit*, Youtube.

–, *Incompatible(s) V 1.1 (2011-2012), for silent piano and live electronics*, Youtube.

Mes préoccupations compositionnelles, musicologiques et esthétiques durant mes études à Paris au début des années 1980

Giorgos Zervos

Je suis très ému d'être ici aujourd'hui pour deux raisons principales : la première, la plus générale, concerne les relations sociales et culturelles durables entre la Grèce et la France qui s'affirment de nouveau par cette journée d'études ; la deuxième porte sur ma carrière artistique personnelle : durant l'Automne musical, organisé par l'Institut français en 1986, c'est dans cette même salle qu'a été présenté pour la première fois (le 6 novembre 1986), mon *Quintette pour flûte, clarinette, violon, alto et piano* (1986) par l'ensemble Simmolpa[1]. Par ailleurs, durant les événements organisés pour le cinquantième anniversaire de l'Institut français de Grèce le 1er décembre 1988, mon *Anabase* (1987) pour mezzo-soprano et orchestre de chambre, sur un poème de Saint-John Perse, a été présentée (dans la même salle) par l'Ensemble Denojours avec Fabrice Bollon, chef d'orchestre, et Maria Marketou, mezzo-soprano.

Quelques années avant que je finisse mes études avec le compositeur Yannis Ioannidis (1930-) à Athènes en 1981, j'envisageais la possibilité de poursuivre mes études à l'étranger. Comme j'avais dépassé l'âge autorisé pour faire des études de composition au Conservatoire et que ma situation financière ne me permettait pas d'aller aux États-Unis, l'Europe et notamment la France semblait le choix le plus accessible, d'autant plus que je parlais un petit peu le français et que l'enseignement français était gratuit. Par ailleurs, mon intérêt particulier pour la philosophie (favorisé par celle qui est devenue mon épouse et qui était étudiante en master de philosophie à Paris, Alexandra Mouriki), et spécialement pour l'esthétique de la musique du xxe siècle qui s'épanouissait à ce moment-là en France, constituait une deuxième raison. Mon séjour dans la capitale française n'aurait pas non plus été possible si je n'avais pas reçu en 1981 le Premier prix de composition de musique de chambre du Ministère de la culture pour mon *Quatuor à cordes no 1*. D'ailleurs, le soutien financier occasionnel de certains musicologues grecs m'a également permis de subvenir à quelques besoins. Il convient ici de mentionner l'aide de mon ami Haris Xanthoudakis qui m'a renseigné pleinement sur le sujet des études à l'Université de Paris I-Panthéon puisqu'il était déjà en train de travailler à sa thèse de doctorat dans la capitale française. J'aimerais également le remercier publiquement de m'avoir incité à finir mes études de physique (il ne me restait que deux examens à passer pour obtenir ma licence) car cela m'a permis d'avoir un accès direct à la troisième année du cycle universitaire à Paris (les études musicales n'étaient pas encore reconnues à l'époque en Grèce). Ayant donc obtenu ma licence de physique et mes diplômes du Conservatoire, j'ai réussi à m'inscrire en troisième année du cycle universitaire de Paris I, tout en étant également admis à Paris IV. La combinaison des cours de Michel Guiomar (1921-2013), Daniel Charles (1935-2008) et Iannis Xenakis (1922-2001), auxquels j'ai assisté afin d'achever ce cycle d'études et de préparer mon DEA, a été fascinante, car elle permettait de joindre l'esthétique (aspects et problèmes de l'esthétique musicale comparative, analyse

1. Ensemble constitué de Stella Gadedi (flûte), Stathis Kiosoglou (clarinette), Nina Patrikidou (violon), Natasa Anana (alto) et Diana Vranousi (piano). Il a également joué mon *Anabase* à Cannes, à Naples et à Orléans.

dramaturgique d'œuvres musicales) à la composition (formalisation et composition).

En tant que futur compositeur (je venais de finir ma première œuvre, les *Cinq variations pour flûte et piano*, présentée le 16 novembre 1981 au Festival de Florence), et à l'aise en mathématiques, le cours de formalisation de la musique de Xenakis était ce qui me convenait le mieux, malgré mes connaissances lacunaires sur la théorie des probabilités, que Xenakis enseignait au troisième cycle d'études de l'université à ce moment-là. Ce qui me préoccupait surtout à l'époque, et qui devenait de plus en plus évident lors des discussions en classe avec Yannis Ioannidis, était la crise de la musique du xx^e siècle. Une crise qui résultait, selon moi, de l'abolition de la tonalité, et donc, également, du thème en tant qu'entité unificatrice initiale qui crée la forme, tout en coexistant avec elle. Bien entendu, tout cela m'était alors bien vague et imprécis parce que je n'avais ni analysé ni approfondi l'œuvre des compositeurs de la Seconde École de Vienne, qui ont provoqué la première rupture importante avec le passé, au cours de la première décennie du xx^e siècle. L'utilisation des paramètres musicaux fondamentaux (hauteur et durée), à travers les diverses théories des probabilités et les autres modèles mathématiques que Xenakis enseignait à l'époque à Paris I[2], m'a initié à son univers sonore, en m'ouvrant ainsi de nouveaux horizons. D'autre part, cet enseignement a renforcé mon opinion préexistante selon laquelle l'abolition de la tonalité conduit à la dissolution de l'unité mélodique-rythmique-harmonique du thème, en rendant de cette manière indépendants les éléments de la mélodie, du rythme et de l'harmonie, et généralement les différents composants de chaque son. Ainsi, la voie vers la recherche de nouvelles techniques de combinaison des composants du thème ou du son était ouverte. Ces nouvelles techniques variaient selon les courants musicaux et les différents compositeurs de l'avant-garde, qui ne suivaient pas les principes – au sens large du terme – de la pensée et de la tradition musicale tonale. Par conséquent, le choix du sujet « Processus mathématiques chez Bartók et Xenakis » pour mon mémoire me semblait le plus convenable puisque, d'une part, il incluait l'étude de la musique de Xenakis (compositeur de la seconde moitié du xx^e siècle dont je suivais déjà les cours), et d'autre part il permettait d'examiner les éventuels aspects mathématiques de la musique de Bartók (compositeur déjà classique de la première moitié du xx^e siècle), exposés dans le livre, classique à l'époque, de Ernő Lendvai[3].

Le DEA acquis, je me suis inscrit à la même université en octobre 1982 pour l'élaboration de ma thèse de doctorat, *Déterminismes et indéterminismes dans la musique du vingtième siècle*, sous la direction de Guiomar. Comme le titre l'indique, il s'agissait d'un projet bien ambitieux incluant l'étude des courants du sérialisme, du post-sérialisme, des différents types de sérialisme intégral et de musique aléatoire qui dominaient au cours de la deuxième moitié du xx^e siècle, à travers les œuvres de Xenakis, Boulez, Stockhausen, Berio, Penderecki, Cage, etc. Suivant de près l'évolution de mes recherches, Guiomar m'a proposé en 1984 un « surclassement » de mon doctorat de troisième cycle en un doctorat « nouveau régime », instauré en France durant cette période. Enfin, ma demande d'admission fut acceptée par l'université une année plus tard, en 1985.

Deux ans plus tard et toujours en collaboration avec mon professeur, j'ai décidé de continuer ma thèse de doctorat au nouveau Département d'études musicales de l'Université Aristote de Thessalonique. Les raisons de cette décision étaient surtout de nature financière, mais elles concernaient aussi les opinions courantes sur la musique contemporaine en France et la bibliographie musicologique dans ce domaine, car à l'époque, les recherches les plus sérieuses et valables sur la musique contemporaine provenaient de l'Angleterre, des États-Unis et de l'Allemagne. Guiomar a soutenu ma décision. En concertation avec les professeurs Dimitris Themelis et Dimitris Yiannou, nous avons décidé de modifier le sujet déjà proposé à l'université de Paris et de le limiter à l'œuvre des compositeurs de la Seconde école de Vienne, Schönberg, Berg et Webern. Par conséquent, le sujet de thèse proposé était le suivant : *La Crise du thème dans l'*œuvre des compositeurs de la *Seconde*

2. Les principes fondamentaux sont présentés dans : Iannis Xenakis, *Musiques formelles : nouveaux principes formels de composition musicale*, Paris, Stock, 1981.

3. Ernő Lendvai, *Béla Bartók: An Analysis of his Music*, Londres, Kahn & Averill, 1971.

École de Vienne (Schönberg, Berg et Webern)[4]. J'aimerais ici remercier M. Yiannou pour son insistance à limiter mon sujet, car en prenant comme point de départ et en étudiant à fond les œuvres atonales et expressionnistes des trois Viennois pendant la période 1908-1913, la phase intermédiaire entre l'atonalité et le dodécaphonisme, puis la période dodécaphonique de leur musique après 1923, j'ai réussi à comprendre (ou plutôt à interpréter), en prenant en compte l'évolution musicale après les années 1950, le parcours de l'atonalité au dodécaphonisme, et ensuite au sérialisme intégral et à la musique aléatoire. Principalement, et à mon avis, ces deux derniers courants ne doivent pas être conçus uniquement comme le résultat de l'abolition de la tonalité et de la dissolution de l'unité mélodique-rythmique-harmonique du thème, mais surtout comme des éléments qui ont étendu la crise de la musique atonale et dodécaphonique à la deuxième moitié du xx^{e} siècle. Dans ma thèse de doctorat, j'ai essayé de montrer que le parcours de l'atonalité au dodécaphonisme a été un effort constant pour réunir l'unité mélodique-rythmique-harmonique du thème avec les grandes formes classiques (cela s'applique à Schönberg et à Berg, mais pas à Webern), effort qui a finalement échoué, ce qui montre que le thème constitue une entité qui prend du sens seulement dans le cadre de la tonalité.

À partir des années 1950, l'avant-garde musicale a suivi la voie tracée par Webern, soit comme action (voir Boulez), soit comme réaction (voir Xenakis), c'est-à-dire la voie de l'abstraction à travers la dissociation entre la notion du thème et la série de douze sons (« déthématisation »). Ce fait a révélé la dissolution-décomposition de l'unité mélodique-rythmique-harmonique du thème, dont les différents composants, s'étant rendus indépendants, devaient s'unir de nouveau au moyen de modèles qui n'étaient pas nécessairement ni proprement musicaux (voir Xenakis). Ceci a conduit finalement aux expressions différentes des courants du sérialisme intégral (voir Boulez) et de la musique aléatoire (voir Cage).

Cependant, qu'il s'agisse des œuvres dodécaphoniques, sérielles ou de la musique aléatoire, cette union est artificielle : par exemple, le changement constant des modèles mathématiques appliqués par Xenakis (entre 1950 et 1970) résulte du fait que les œuvres produites sur la base d'une certaine formule mathématique ne se différenciaient pas de manière significative. Alors que les possibilités, d'un point de vue mathématique, étaient illimitées, le résultat, d'un point de vue musical, était identique ou presque identique. Toutefois, ne désirant jamais se répéter, Xenakis changeait sans cesse les modèles mathématiques appliqués, surtout pendant la période que je viens d'évoquer, en cherchant toujours l'originalité et la nouveauté ; comme il le disait lui-même, cette nouveauté devrait être non seulement innovante, mais intéressante. Sur ce point, il convient de noter que pendant cette période, l'avant-garde musicale ne constitue pas l'ensemble de la musique du xx^{e} siècle, mais elle représente un mouvement qui s'est développé en Europe centrale prenant pour point de départ l'œuvre des compositeurs de la Seconde école de Vienne. Par conséquent, des œuvres importantes sont écrites malgré la crise et l'inconstance de la matière sonore.

Les résultats de mes explorations musicologiques et compositionnelles entre 1981 et 1987 sont représentés par les œuvres suivantes : le *Quatuor à cordes n^{o} 1* (1981), *Archétypes I* (Αρχέτυπα I) (1982, commande de l'Institut Goethe d'Athènes) et *Archétypes II (*Αρχέτυπα II*)* (1985, commande de l'ensemble Alea III de l'université de Boston) pour orchestre de chambre. *Archétypes I* et *II* (notamment *Archétypes I*) constituent un mélange de sérialisme et d'éléments de la musique aléatoire, ainsi que d'influences débutant par Stockhausen et Xenakis et s'étendant jusqu'à Bartók. Mon éloignement du « noyau dur de l'avant-garde » et mon passage à des idiomes musicaux plus expressifs –que j'oserai même qualifier de néoromantiques – commencent par l'*Anabase* et culminent avec mon ballet Éros et Psyché en 1997, ce qui n'implique pas que je renonce pleinement aux possibilités des langages atonaux et sériels. Ainsi, des œuvres comme l'Étude *pour quatuor à cordes* et la *Sonate pour*

4. Giorgos Zervos, *La Crise du thème dans l'œuvre des compositeurs de la Seconde école de Vienne (Schönberg, Berg et Webern)* [*Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης (Schönberg, Berg ; Webern)*, Διδακτορική διατριβή στη μουσικολογία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών], thèse de doctorat en musicologie, Université Aristote de Thessalonique, Département d'études musicales, 1995.

alto et piano, en 1996 et 1999 respectivement, sont écrites dans un langage où coexistent des éléments sériels à côté d'éléments tonaux (notamment dans l'étude), ce qui n'empêche ni l'équilibre interne ni l'unité des œuvres. L'alternance des idiomes musicaux employés caractérise ma musique à partir de 2000, avec la prépondérance toutefois de l'idiome du romantisme tardif et du post-expressionnisme dans mes œuvres orchestrales, comme par exemple dans les *Trois Chansons pour mezzo-soprano et orchestre*, basées sur la poésie de Trakl, de Nietzsche et de Rilke (commande de OMMA-Palais de la musique d'Athènes), ainsi que dans *Grodek*, d'après un poème de Trakl, pour orchestre de chambre (commande de OMMA-Palais de la musique d'Athènes). Je les considère comme deux de mes meilleures œuvres avec le ballet Éros et Psyché (Έρως και Ψυχή).

J'aimerais revenir sur l'apport de mon directeur de mémoire en master et directeur de ma thèse pendant les premières années, Michel Guiomar, dont les livres *Le Masque et le Fantasme* : *l'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz* et *Imaginaire et utopie* : *études berlioziennes et wagnériennes*[5] m'ont permis d'aborder la musique et l'esthétique de Berlioz et de Wagner, surtout dans le cadre de ses cours. En effet, c'est grâce à ses cours que j'ai connu une grande partie de la musique de Wagner et de son esthétique, ainsi que le rapport entre musique, parole et mise en scène. Mais par-dessus tout, il m'a inspiré l'amour pour Wagner, fait qui se reflète peut-être, même indirectement, dans mon texte grec intitulé *Richard Wagner : prélude introductif sur Lohengrin. Les particularités de l'émergence d'un thème* (*Richard Wagner* : *εισαγωγικό πρελούδιο στον Lohengrin. Οι ιδιαιτερότητες της εμφάνισης ενός θέματος*)[6].

À l'opposé de la personnalité romantique de Guiomar et de son esthétique, se trouvait l'autre membre du jury de soutenance de ma thèse, Daniel Charles, qui pourrait être qualifié comme « l'artillerie lourde » de la musique contemporaine, d'un point de vue aussi bien musicologique qu'esthétique. À la suite de ses études au Conservatoire de Paris auprès de Messiaen et de sa thèse avec Mikel Dufrenne, l'auteur de *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* et *Gloses sur Cage*[7] est considéré – même au plan international – comme le pape de l'esthétique moderniste ainsi que du postmodernisme sous toutes ses expressions différentes. Un de mes vieux textes grecs intitulé *Modernisme et postmodernisme* (1987)[8] se fait l'écho d'une partie de ses opinions, notamment en ce qui concerne sa position selon laquelle – sous un certain aspect – le postmodernisme a précédé le modernisme. Ses cours sur la musique des États-Unis du début du xx^{e} siècle et son obsession de la promotion de l'avant-garde américaine des années 1950 (Cage, Feldman, Rzewski), en combinaison avec la philosophie et l'esthétique de la musique, ainsi que sa connaissance de la musique des pays non-européens, ont constitué une source inépuisable d'information pour moi et m'ont ouvert mon univers musical, jusqu'alors limité à l'étude de l'avant-garde exclusivement européenne.

Du point de vue du compositeur et au-delà de l'influence des tendances musicales prédominant à cette période-là en France, c'est l'ensemble de la culture française qui a influé

5. Michel Guiomar, *Le Masque et le Fantasme : l'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz*, Paris, José Corti, 1970. M. Guiomar, *Imaginaire et utopie : études berlioziennes et wagnériennes*, Paris, José Corti, 1976.

6. Il s'agit de mon intervention dans le cadre de la journée d'étude interdépartementale « Giuseppe Verdi et Richard Wagner : deux antipodes de la musique deux cents ans plus tard » organisée en 2014 par les départements d'études musicales des universités de Thessalonique et d'Athènes et il figure dans mon livre en grec, *De l'inspiration initiale* à *la forme finale* [*Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαγρηγορίου–Νάκας, 2016], Athènes, Papagrigoriou-Nakas, 2016, p. 59-78.

7. John Cage, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1976. Daniel Charles, *Gloses sur Cage*, Paris, Union générale d'éditions, 1978.

8. Giorgos Zervos, « Modernisme et postmodernisme : description et perspectives des principaux courants musicaux de notre siècle » [« Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός : περιγραφή και προοπτικές των κυρίαρχων μουσικών κινημάτων του αιώνα μας », Το Τέταρτο, τεύχος 31], *To Tetarto*, nº 31, 1987, p. 41-45. Ce texte a été enrichi et republié dans : Giorgos Zervos, *Schönberg, Berg et Webern. La Crise de la musique à travers la crise du thème et des formes* [*Schönberg, Berg, Webern. Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαγρηγορίου-Νάκας], Athènes, Papagrigoriou-Nakas, 2001, p. 123-134.

sur moi et notamment la poésie et la peinture : le résultat de ses influences se reflète dans mes œuvres *Anabase*, sur un poème de Saint-John Perse, *Pauvre Enfant p*âle (2004), sur un poème de Mallarmé pour mezzo-soprano et contrebasse, *Amours diverses* (2012) sur des poèmes de Pierre de Ronsard, pour soprano et mezzo-soprano a cappella, ainsi que *Nymphéas* (Νυμφαίες, 2004) pour saxophone alto, qui fait allusion à la série de peintures homonymes de Claude Monet.

Pour conclure et en toute honnêteté, je ne suis pas tout à fait sûr que mon évolution en tant que compositeur et musicologue aurait été différente si je n'avais pas étudié en France, puisqu'une grande partie de mes idées avait déjà été établie en Grèce. Toutefois, c'est un secret bien connu que, pour quelqu'un qui a l'envie et les compétences d'élargir ses horizons artistiques, la France est, ou a été (faute de connaître la situation actuelle), le centre d'une exploration artistique constante, mais aussi le centre de stimulus pouvant devenir à tout moment le point de départ des nouvelles créations artistiques originales et de nouvelles conceptions artistiques, même si on a pu être en désaccord avec les événements culturels de l'époque. Mais par-dessus tout, il y avait une liberté d'esprit et d'action permettant de se confronter à tout ce qui n'était pas conforme à ses idées personnelles. Les cas de Iannis Xenakis et Cornélius Castoriadis en constituent des exemples très caractéristiques.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages monographiques

Cage, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1976.

Charles, Daniel, *Gloses sur Cage*, Paris, Union générale d'éditions, 1978.

Guiomar, Michel, *Le Masque et le Fantasme* : *l'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz*, Paris, José Corti, 1970.

—, *Imaginaire et utopie* : *études berlioziennes et wagnériennes*, Paris, José Corti, 1976.

Lendvai, Ernő, *Béla Bartók: An Analysis of his Music*, Londres, Kahn & Averill, 1971.

Xenakis, Iannis, *Musiques formelles* : *nouveaux principes formels de composition musicale*, Paris, Stock, 1981.

Zervos, Giorgos, *La Crise du thème dans l'œuvre des compositeurs de la Seconde école de Vienne (Schönberg, Berg et Webern)* [*Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης (Schönberg, Berg και Webern)*, Διδακτορική διατριβή στη μουσικολογία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών], thèse de doctorat en musicologie, 2 vol., université Aristote de Thessalonique, Département d'études musicales, 1995.

—, *De l'inspiration initiale à la forme finale* [*Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαγρηγορίου-Νάκας, 2016], Athènes, Papagrigoriou-Nakas, 2016.

—, *Schönberg, Berg et Webern. La Crise de la musique à travers la crise du thème et des formes* [*Schönberg, Berg ; Webern. Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαγρηγορίου-Νάκας], Athènes, Papagrigoriou-Nakas, 2001.

Articles de périodiques

Zervos, Giorgos, « Modernisme et postmodernisme : description et perspectives des principaux courants musicaux de notre siècle » [« Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός : περιγραφή και προοπτικές των κυρίαρχων μουσικών κινημάτων του αιώνα μας », Το Τέταρτο, τεύχος 31], *To Tetarto*, nº 31, 1987, p. 41-45.

Bibliographie générale

Ouvrages monographiques

Æschylus, *Tragœdiæ*, Denys Page (éd.), Oxford, Oxford University Press (coll. « Oxford Classical Texts »), 1972.

Amargianakis, Georgios St., *Introduction à la musique démotique grecque* [Αμαργιανάκη, Γεωργίου Στ., *Εισαγωγή στην Ελληνική Δημοτική Μουσική*], Athènes, texte à usage pédagogique, 1999.

Anagnostou, Panagiota, *Les Représentations de la société grecque dans le rébétiko*, thèse de doctorat, université Montesquieu-Bordeaux IV, 2011.

Archimandritis, Yorgos, *Mikis Théodorakis par lui-même*, Arles, Actes Sud, 2011.

Bohlman, Philip V., *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

— (dir.), *The Cambridge History of World Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Cadieu, Martine, *À l'écoute des compositeurs : entretiens, 1961-1974*, Paris, Minerve, 1992.

Cage, John, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1976.

Charles, Daniel, *Gloses sur Cage*, Paris, Union générale d'éditions, 1978.

Chèze, Mathilde, *La France en Grèce : étude de la politique culturelle française en territoire hellène du début des années 1930 à 1981*, thèse de doctorat, Histoire, sociétés et civilisations, INALCO Paris-Langues O', 2013.

Corbier, Christophe, *Poésie, Musique et Danse. Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Couprie, Pierre, *L'Analyse musicale et la représentation analytique de la musique acousmatique. Outils, méthodes, technologies*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Paris, Sorbonne Université, 2015.

Dalègre, Joëlle, *La Grèce depuis 1940*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Delalande, François, « *Il faut être constamment un immigré* ». *Entretiens avec Xenakis*, Paris, Buchet-Chastel/INA-GRM, 1997.

Detienne, Marcel, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977.

Elhaïk, Serge, *Les Arrangeurs de la chanson française : 200 rencontres*, Paris, Textuel, 2018.

Elytis, Odysséas, *O Mikros Naytilos* [*Le Petit Marin*], Ikaros, 1986.

—, *Le soleil sait, une anthologie vagabonde*, traduit du grec par Angélique Ionatos, édition bilingue, Le Chambon-sur-Lignon, Devesset, Cheyne, 2015.

Fakinos, Aris, *Récit des temps perdus*, Seuil (coll. « Points »), 1982.

—, *L'Aïeul*, Seuil (coll. « Points »), 1985.

—, *Grèce*, Paris, Seuil (coll. « Petite Planète »), 1988.

Homer, *Iliad*, D. B. Monro, T. W. Allen (éd.), Oxford, Oxford University Press (coll. « Oxford Classical Texts »), 1920.

—, *Odyssey*, D. B. Monro, T. W. Allen (éd.), Oxford, Oxford University Press (coll. « Oxford Classical Texts »), 1920.

Guiomar, Michel, *Le Masque et le Fantasme : l'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz*, Paris, José Corti, 1970.

—, *Imaginaire et utopie : études berlioziennes et wagnériennes*, Paris, José Corti, 1976.

Kallimopoulou, Eleni, *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Farnham, Ashgate, 2009.

Kayas, Lucie, *André Jolivet*, Paris, Fayard, 2005.

Kokkonis, Georges, *La Question de la grécité dans la musique néohellénique*, Paris, Association Pierre Belon, 2009.

Lacarrière, Jacques, *L'Été grec : une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Plon (coll. « Terre humaine »), 1976 ; nouv. éd. Paris, Presses Pocket, 2006.

—, *Chant profond de la Grèce*, Le Creusot, Centre d'action culturelle du Creusot, 1982.

—, *Dictionnaire amoureux de la Grèce*, Paris, Plon, 2001.

Lendvai, Ernő, *Béla Bartók: An Analysis of his Music*, Londres, Kahn & Averill, 1971.

Mâche, François-Bernard, Serrou, Bruno, *De la musique, des langues et des oiseaux*, livre et DVD, Paris, Michel de Maule, Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel, 2007.

Matossian, Nouritza, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard, 1981.

Moles, Abraham, *Les Sciences de l'imprécis*, Paris, Seuil, 1990.

Monod, Jacques, *Le Hasard et la Nécessité,* Paris, Seuil, 1970.
Morin, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.
Papaioannou, John G., *20th Century Greek Avant-Garde Music: A Cross Section*, Athènes, Eteba, 1998.
Piana, Romain, Pulice, Aurélien, *Les Bacchantes. Euripide*, Futuroscope, Canopé, 2015.
Prevelakis, Georges, *Qui sont les Grecs ?*, Paris, CNRS, 2017.
Richter, Jean Paul, *Flower, Fruit, and Thorn Pieces; Or, the Wedded Life, Death, and Marriage of Firmian Stanislaus Siebenkæs, Parish Advocate in the Burgh of Kuhschnappel (A Genuine Thorn Piece)* [1797], Alexander Ewing (trad.), Londres, George Bell and Sons, 1895.
Romanou, Katy, *Musique savante néohellénique à l'époque moderne* [*Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, Αθήνα, Εκδόσεις Κουλτούρα], Athènes, Culture, 2006.
Rosnay, Joël de, *Le Macroscope. Vers une vision globale*, Paris, Seuil, 1975.
Serrou, Bruno, *Iannis Xenakis, l'homme des défis. Entretiens avec Bruno Serrou*, Paris, CIG'ART/Jobert, 2003.
Solomos, Makis, *Exploring the Ecologies of Music and Sound. The Living World, the Mental and the Social in Today's Music, Sound Art and Artivisms*, Londres, Routledge, 2023.
Soulele, Andriana, *La Musique dans les productions du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne (1936-1973) et* Les Perses *de Jacques Chailley*, DEA, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2004.
—, *La Musique de scène des représentations de tragédies grecques, en France et en Grèce, de 1945 à 1975*, thèse de doctorat, musicologie, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2009.
Tsartas, Paris, *Du tourisme de masse au tourisme alternatif*, Paris, L'Harmattan, 1998.
Varga, Bálint András, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996.
Xenakis, Françoise, *Écoute*, Paris, Gallimard, 1972.
—, *Et alors les morts pleureront*, Paris, Gallimard, 1974.
—, *Regarde, nos chemins se sont fermés*, Paris, Albin Michel, 2002.
Xenakis, Iannis, *Musiques formelles : nouveaux principes formels de composition musicale*, Paris, Stock, 1981. Édition américaine : *Formalized Music*, Christopher Butchers, G. H. Hopkins, John Challifour (trad.), Bloomington, University Press, 1971 ; nouvelle édition augmentée : *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Sharon Kanach (éd.), Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press, 1992.
Xenakis, Jason, *Epictetus. Philosopher-Therapist*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1969.
Xenakis, Mâkhi, *Laisser venir les fantômes*, Arles, Actes Sud, 2002.
–, *Iannis Xenakis. Un père bouleversant*, Arles, Actes Sud, 2015.
Zervos, Giorgos, *La Crise du thème dans l'œuvre des compositeurs de la Seconde école de Vienne (Schönberg, Berg et Webern)* [*Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης (Schönberg, Berg και Webern)*, Διδακτορική διατριβή στη μουσικολογία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών], thèse de doctorat en musicologie, 2 vol., université Aristote de Thessalonique, Département d'études musicales, 1995.
—, *Schönberg, Berg et Webern. La Crise de la musique à travers la crise du thème et des formes* [*Schönberg, Berg ; Webern. Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαγρηγορίου-Νάκας], Athènes, Papagrigoriou-Nakas, 2001.
—, *De l'inspiration initiale à la forme finale* [*Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαγρηγορίου-Νάκας, 2016], Athènes, Papagrigoriou-Nakas, 2016.
Zografou, Lili, *De Médée à Cendrillon, histoire du phallus* [Λίλη Ζωγράφου, *Από τη Μήδεια στη Σταχτοπούτα, η ιστορία του φαλλού*, Αθήνα, Έκτη Έκδοση, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια], Athènes, Éditions Alexandrie, 6e éd., 2004.

Chapitres issus d'ouvrages monographiques

Lacarrière, Jacques, « Préface », dans Michel Grodent, *Le Bandit, le Prophète et le Mécréant*, Paris/Athènes, Hatier, 1989, p. 7-8.
Mâche, François-Bernard, « Universel », dans François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 257-267.
Solomos, Makis, « De l'apollinien et du dionysiaque dans les écrits de Xenakis », dans Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione (dir.), *Formel/Informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 49-90.
Xenakis, Iannis, « Les trois paraboles », dans Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1971, p. 18-19.

Ouvrages collectifs

« Aujourd'hui la Grèce… », Dossier, *Les Temps modernes*, 25, no 276 bis, 1969.
Corbier, Christophe, Mavroidakou-Castellana, Vassiliki, Anagnostou, Panagiota (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021.
Dalègre, Joëlle (dir.), *La Grèce inconnue. De l'autre côté du miroir*, Paris, L'Harmattan, 2011.
Diehl, Ernst (éd.), *Anthologia lyrica græca*, Leipzig, Teubner, 1925
Fleuret, Maurice (dir.), *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981.

Mâche, François-Bernard (dir.), *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002.
Solomos, Makis (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique / The Electroacoustic Music*, Paris, L'Harmattan (coll. « Musique-Philosophie »), 2015.

Articles issus d'ouvrages collectifs

Anagnostou, Panagiota, « Une histoire franco-grecque des enregistrements sonores », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 46-53.
Arnoux-Farnoux, Lucile, « École française d'Athènes et Institut français de Grèce : destins croisés », dans *La France et la Grèce au xx^e siècle : des archives à l'histoire*, Athènes, École française d'Athènes, 2021, p. 287-301, doi.org, consulté le 20.12.2021.
Corbier, Christophe, « Les relations musicales franco-helléniques de 1919 à 1939 », dans *Le Double Voyage : Paris Athènes (1919-1939)*, Athènes, École française d'Athènes, 2018, p. 255-273, doi.org, consulté le 10.11.2021.
—, « Le siècle des chanteuses grecques », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 148-159.
—, « Une voie singulière en Europe. Musiciens français et grecs entre Paris et Athènes », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 28-45.
Corbier, Christophe, Anagnostou, Panagiota, « Les blessures de la Grèce. Les musiciens entre traditions, exil et censure », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 160-171.
Couprie, Pierre, « Voyage dans "Grandeur nature" », dans François Bayle (dir.), *Son Vitesse-Lumière*, Paris, Magisson, 2016, p. 47-57.
—, « Analyse de la musique mixte : logiciels, procédures, workflows », dans Alain Bonardi et al. (dir.), *Analyse de la musique mixte*, Paris, Delatour, 2017, p. 61-79.
—, « Nouvelles approches audionumériques pour l'analyse musicale », *Musicologies nouvelles*, 5, 2018, p. 120-132.
Dritsas, Margaret, « Tourism and Business during the Twentieth Century in Greece », dans Luciano Segreto, Carles Manera, Manfred Pohl (dir.), *Europe at the Seaside. The Economic History of Mass Tourism in the Mediterranean*, New York, Berghahn Books, 2009, p. 49-71.
Fili, Eleftheria, Manitakis Nicolas, « La Fondation hellénique et les boursiers du *Mataroa* », dans Maria Gravari-Barbas (dir.), *La Fondation hellénique de la Cité Internationale de Paris*, Paris, Callimages, 2015, p. 85-120.
Georgaki, Anastasia, « Sound Pedagogy through Polyagogy: Initiation to Xenakis' World in Primary School through the HighC Interactive Whiteboard », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 241-254.
Hadziiossif, Christos, « Grèce-France entre les deux guerres : aliénation politique et attrait culturel », dans *Le Double Voyage : Paris-Athènes (1919-1939)*, Athènes, École française d'Athènes, 2018, p. 9-15, doi.org, consulté le 28.12.2021.
Hofmann, Boris, « The Electroacoustic Works by Xenakis and their Instrumental "Contemporaries" », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 19-28.
Kilekli, Vassiliki, « La Cimade face à l'accueil des exilés grecs en France (1967-1974) », dans Dzovinar Kénovian, Geneviève Dreyfus-Armand, Marie-Claude Blanc-Chaléard, Marianne Amar (dir.), *La Cimade et l'accueil des réfugiés. Identités, répertoires d'actions et politique de l'asile, 1939-1994*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, p. 157-172.
Malt, Mikhail, Jourdan, Emmanuel, « Le "BStD" – une représentation graphique de la brillance et de l'écart type spectral, comme possible représentation de l'évolution du timbre sonore », dans Xavier Hascher, Mondher Ayari, Jean-Michel Bardez (dir.), *L'Analyse musicale aujourd'hui*, Paris, Delatour, 2015, p. 111-128.
Manitakis, Nicolas, « L'exil des jeunes Grecs et le rôle de l'Institut français : un exil doré ? », dans Servanne Jollivet, Christophe Premat, Mats Rosengren (dir.), *Destins d'exilés. Trois philosophes grecs à Paris Kostas Axelos, Cornélius Castoriadis, Kostas Papaïoannou*, Paris, Le Manuscrit, 2011, p. 45-62.
Papanikolaou, Dimitris, « Entre Brassens et Théodorakis. Résonances musicales, identité culturelle et chansons des années 1960 », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 138-147.
Paparrigopoulos, Kostas, « Sons désirables et sons indésirables : une dichotomie avec plusieurs extensions », dans Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon (dir.), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 47-54.
Restagno, Enzo, « Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno », dans Enzo Restagno (dir.), *Xenakis*, Turin, EDT/Musica, 1988, p. 3-70.
Romanou, Katy, « La musique dans la guerre. 1940-1949 », dans Vassilis Panagiotopoulos (éd.), *Histoire de l'hellénisme moderne. 1770-2000*, t. VIII, *La Grèce en guerre. 1940-1949* [Καίτη Ρωμανού, « Η μουσική στον πόλεμο. 1940-1949 », Βασίλης Παναγιωτόπουλος

(επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τόμος 8ος, *Η Ελλάδα στον πόλεμο. 1940-1949*, Αθήνα, Νέα Γράμματα], Athènes, Nea grammata, 2003, p. 341-347.

—, « La musique 1949-1974. A. L'avant-garde grecque », dans Vassilis Panagiotopoulos (dir.), *Histoire de l'hellénisme moderne. 1770-2000*, t. IX, *Vainqueurs et vaincus. 1949-2000* [Καίτη Ρωμανού, « Η μουσική 1949-1974. Α. Η Ελληνική πρωτοπορία », Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τόμος 9ος, *Νικητές και ηττημένοι. 1949-1974*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα], Athènes, Ellinika Grammata, 2003, p. 259-268.

—, « La musique 1974-2000. A. Institutions et Éducation musicale », dans Vassilis Panagiotopoulos (dir.), *Histoire de l'hellénisme moderne. 1770-2000*, t. X, *La Grèce de la normalité. 1974-2000* [Καίτη Ρωμανού, « Η μουσική 1974-2000. Α. Θεσμοί και μουσική παιδεία », Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τόμος 10ος, *Η Ελλάδα της ομαλότητας. 1974-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003], Athènes, Ellinika Grammata, 2003, p. 249-250.

Seiragakis, Manolis, « Que le spectacle commence ! Chansons et opérettes françaises en Grèce », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 112-123.

Solomos, Makis, « Cellular Automata in Xenakis's Music. Theory and practice », dans Anastasia Georgaki, Makis Solomos (dir.), *Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis*, Athènes, Université d'Athènes, 2005, p. 120-137.

–, « Le *Diatope* et *La Légende d'Eer* de Iannis Xenakis », dans Bruno Bossis, Anne Veitl, Marc Battier (dir.), *Musique, instruments, machines. Autour des musiques électroacoustiques*, Paris, Université Paris 4-MINT, 2006, p. 161-196.

–, « Introduction », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 5-12.

—, « L'équilibre fragile de *Pour la paix* », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis. La Musique électroacoustique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 127-157.

– « Iannis Xenakis et la dictature des colonels. *Nuits* et sa dédicace », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 182-193.

Soulele, Andriana, « La perception de l'Antiquité dans les musiques de scène françaises pour la tragédie grecque : entre l'archaïque et le moderne », dans Sylvie Douche (dir.), *Musiques de scène sous la IIIe République*, Lyon, Microsillon, 2018, p. 29-38.

—, « Regard sur les relations franco-helléniques après 1974 », dans Christophe Corbier, Vassiliki Mavroidakou-Castellana, Panagiota Anagnostou (dir.), *Le Voyage des musiciens, deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, In Fine, 2021, p. 194-201.

Tragaki, Dafne, « "Humanizing the Masses": Enlightened Intellectuals and the Music of the People », dans David Cooper, Kevin Dawe (dir.), *The Mediterranean in Music. Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, Lanham/Toronto/Oxford, Scarecrow Press, 2005, p. 49-77.

Xenakis, Iannis, (sans titre), dans Gérard Montassier (dir.), *Le Fait culturel*, Paris, Fayard, 1980, repris sous le titre « Esquisse autobiographique » dans Sharon Kanach (éd.), *Musique de l'architecture. Iannis Xenakis*, Marseille, Parenthèse, 2006, p. 17-25.

Young, John, « Forming Form », dans Simon Emmerson, Leigh Landy (dir.), *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 58-79.

Articles de périodiques

Arnoux-Farnoux, Lucile, « Relations intellectuelles et artistiques entre la France et la Grèce au xxe siècle », *Rives méditerranéennes*, no 50, 2015, p. 53-64, doi.org, mis en ligne le 15.06.2017, consulté le 02.09.2021.

Arom, Simha, Martin, Denis-Constant, « Combiner les sons pour réinventer le monde. La *World Music*, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, no 177-178, janvier-juin 2006, p. 155-178.

Baud-Bovy, Samuel, « Le dorien était-il pentatonique ? » *Revue de musicologie*, 64, 1978/2, p. 153-180.

—, « Le genre enharmonique a-t-il existé ? », *Revue de musicologie*, 72, 1986/1, p. 5-21.

Bourotte, Rodolphe, Delhaye Cyrille, « Learn to Think for Yourself: Impelled by UPIC to Open New Ways of Composing », *Organised Sound*, 18, 2013/2, p. 134-145.

Chianis, Sotirios, « *Bouzoukee : The Music of Greece* by Iordanis Tsomidis », *Ethnomusicology*, 13, no 3, septembre 1969, p. 591-592.

Couprie, Pierre, « Prolégomènes à la représentation analytique des musiques électroacoustiques », *Circuit*, 25, 2015/1, p. 39-54.

–, « Nouvelles approches audionumériques pour l'analyse musicale », *Musicologies nouvelles*, 5, 2018, p. 120-132.

Cuisenier, Jean, « D'une possible Grèce plurielle », *Ethnologie française*, 2005/2, 35, p. 199-202.

Domenach, Jean-Marie, Klein, William, Sartre, Jean-Paul, Schwartz, Laurent, « Appel pour ouvrir des perspectives révolutionnaires et anti-impérialistes en Grèce », *Esprit*, no 380, avril 1969, p. 678-679.

Drake, Jeremy, « Langage de Darius Milhaud », dans Myriam Chimènes, Catherine Massip (dir.), *Portraits de Darius Milhaud*, Paris, BnF, 1998, p. 105-121.

Dupont, Jacques, « Le rébétiko : la Grèce des criminels » / « Le bouzouki des criminels », *Le Monde de la musique-Télérama*, nº 49, octobre 1982, p. 80-84.

Flitouris, Lampros, « Le bavard M. Pattakos et le Grec M. […] Naseropoulos : le 21 avril 1967 vu par des sources françaises », dans Nikos Anastasopoulos, Christos Kleitsas, Theodoros Siontis (dir.), *Dodoni, Histoire et Archéologie* [Λάμπρος Φλιτούρης, « Ο Φλύαρος κ. Παττακός και ο Έλληνας κύριος […] Νασερόπουλος : Η 21η Απριλίου 1967 μέσα από τις γαλλικές πηγές », Νίκος Αναστασόπουλος, Χρήστος Κλείτσας, Θεόδωρος Σιόντης (επιμ.), *Δωδώνη, Ιστορία και Αρχαιολογία*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων], université de Ioannina, 38-42, 2013, p. 341-362.

Gervasoni, Pierre, « Le bruitisme sensuel de Georgia Spiropoulos », *Le Monde*, 3 juin 2019, bit.ly.

Harley, Maria, « Musique, espace et spatialisation. Entretien de Iannis Xenakis avec Maria Harley », *Circuit*, 5, 1994/2, p. 9-20.

Ionatos, Angélique, « De Sappho à Elytis », *Les Chants d'Orphée – musique & poésie* (coll. « La Pensée de midi », 28, 2), Marseille, Actes Sud, 2009, p. 30-35.

–, « Exil », *Le Monde diplomatique*, août 2015, p. 18, www.monde-diplomatique.fr, consulté le 15.11.2021.

Kilekli, Vassiliki, « Les Grecs en France pendant la junte des colonels, 1967-1974. Émigration politique et lutte contre la dictature », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 38, 2013/2, p. 143-149, www.cairn.info, consulté le 10.12.2020.

Lalitte, Philippe, « Conditions de possibilités d'une rhétorique formelle perçue », *Intellectica*, 2008/1-2, p. 103-114.

Longchampt, Jacques, « Xenakis au Festival de Lille. Composer en dessinant », *Le Monde*, 7 novembre 1980.

—, « L'UPIC aux Halles. De la maternelle à Julio Estrada », *Le Monde*, 22 juin 1981.

Loutzaki, Irene, « Folk Dance in Political Rhythms », *Yearbook for Traditional Music*, 33, 2001, p. 127-137.

Mâche, François-Bernard, « Être à l'écoute du réel », *Scherzo*, nº 59, janvier 1977, p. 14-15.

Marcadet, Christian, « La chanson : un rapport social pertinent : le cycle exemplaire du rébétiko », *L'Homme et la Société*, nº 126, 1997, p. 49-67.

Marino, Gérard, Serra, Marie-Hélène, Raczinski, Jean-Michel, « The UPIC System: Origins and Innovations », *Perspectives of New Music*, 31, 1993/1, p. 258-269.

Messiaen, Olivier, « Préface », *Revue musicale*, nº 244, 1959, p. 5.

Milliex, Georges, « L'Institut français d'Athènes, fils spirituel de l'École française », dans *Bulletin de correspondance hellénique*, 120, 1996/1, p. 79-81, doi.org, consulté le 03.08.2021.

Papaeti, Anna, « Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967–1974) », *Mousikos Logos*, nº 2, 2015, m-logos.gr.

Pappas, Nicholas G., « Concepts of Greekness: The Recorded Music of Anatolian Greeks after 1922 », *Journal of Modern Greek Studies*, 17, nº 2, octobre 1999, p. 353-373.

Ramou, Lorenda, « La musique pour piano en Grèce au 20e siècle », *Piano. La Lettre du Musicien*, nº 25, 2011, p. 109-114.

Rey, Anne, « Xenakis : "Si Dieu existait, il serait bricoleur" », *Le Monde de la musique*, nº 11, mai 1979, p. 9.

Risset, Jean-Claude, « Recollections and Reflections on *Organised Sound* », *Organised Sound*, 20, 2015/1, p. 15-22.

Rosteck, Jens, « La collaboration artistique et esthétique de Paul Claudel et Darius Milhaud : L'*Orestie* d'Eschyle et *Christophe Colomb* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, nº 133, 1994/1, p. 21-27.

Salzmann, Monique, « Sur le mont Cithéron », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, nº 110, 2004, p. 7-12.

Samuel, Claude, « Première à Mycènes, le rêve fou de Xenakis », *Le Matin*, 4 septembre 1978, archives du Centre Iannis Xenakis, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 28.09.2020.

Schumacher, Marlon, Wanderley, Marcelo M., « Integrating Gesture Data in Computer-Aided Composition: A Framework for Representation, Processing and Mapping », *Journal of New Music Research*, 46, 2017/1, p. 87-101.

Sintès, Pierre, « Georges Moustaki, *La Marseillaise* et l'air du Pirée », *La Revue des musiques populaires*, 12, 2015/1, p. 85-101, doi.org, mis en ligne le 30.11.2017, consulté le 10.12.2020.

Solomos, Makis, « The Unity of Xenakis' Instrumental and Electroacoustic Music. The Case of "Brownian Movements" », *Perspectives of New Music*, 39, 2001/1, p. 244-254.

—, « Xenakis et la nature ? Entre les mathématiques et les sciences de la nature », dans *Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici*, nº 1, 2004, p. 133-146.

Talon, Corinne, « La dictature des colonels en Grèce, 1967-1974 », *Cahiers balkaniques*, nº 38-39, 2011, journals.openedition.org.

Vlagopoulos, Panos, « "The Patrimony of Our Race": Louis-Albert Bourgault-Ducoudray and the Emergence of the Discourse on Greek National Music », *Journal of Modern Greek Studies*, nº 34, mai 2016, p. 49-77.

Xenakis, Iannis, « La musique stochastique : éléments sur les procédés probabilistes de composition musicale », *Revue d'esthétique*, 14, nº 4-5, 1961, repris dans Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, *Revue musicale*, nº 253-254, 1963, p. 19.

—, « Grandeur et misère de la musique contemporaine », *Guide musical*, nº 653, 1974, p. 4-6.

—, « Préface », *Les Cahiers de l'ARM : informatique musicale et pédagogie autour de l'UPIC*, nº 4, 1982, p. 3.

–, « Determinacy and Indeterminacy », *Organised Sound*, 1, 1996/3, p. 143-155.

Zaimakis, Yannis, « Forbidden Fruits and the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika », *Music and Politics*, 4, no 1, hiver 2010.

Zervos, Giorgos, « Modernisme et postmodernisme : description et perspectives des principaux courants musicaux de notre siècle » [« Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός : περιγραφή και προοπτικές των κυρίαρχων μουσικών κινημάτων του αιώνα μας », *Το Τέταρτο*, τεύχος 31], *To Tetarto*, no 31, 1987, p. 41-45.

Sources numériques

Anagnostou, Panagiota, « Définir le peuple et sa musique : les débats sur le rébétiko dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961) », *Transposition*, no 4, 2014, journals.openedition.org, consulté le 13.12.2018.

« Angélique Ionatos, la Grèce en héritage », entretiens radiophoniques réalisés par Stéphane Manchematin et diffusés sur France Culture du 10 au 14 octobre 2016, www.franceculture.fr (accès le 15.11.2021).

« Atelier UPIC à Tokyo, Japon 1984, diapositive couleur : groupe d'étudiants devant une table UPIC », www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 23.07.2020.

Bourotte, Rodolphe, « Probabilities, Drawing, and Sound Synthesis: The Missing Link », dans Sharon Kanach, Ludger Brümmer, Peter Weibel, *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 290-306, zkm.de.

–, *UPISketch Centre Iannis Xenakis*, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 23.07.2020.

Bourotte, Rodolphe, Delhaye, Cyrille, Teige, Daniel, « L'UPIC de Iannis Xenakis », *Exposition du Centre Iannis Xenakis*, 2015, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 14.10.2020.

Cattaneo, Stefano, « La France et la Grèce : une vision française des relations franco-grecques à l'épreuve de l'intégration européenne, 1981-1989 », *Cahiers balkaniques*, no 45, 2018, doi.org, consulté le 06.12.2021.

Centre Iannis Xenakis, centre-iannis-xenakis.org, consulté le 19.10.2020.

Combres, Malika, « La musique contemporaine à l'école », *Transposition*, 2012/2, transposition.revues.org.

Discorama, INA, émission du 4 août 1974, www.ina.fr (accès le 15.11.2021).

Estrada, Julio, « Rapport sur le groupe des non-voyants », archives du Centre Iannis Xenakis, novembre 1980, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 28.09.2020.

Fulin, Angélique, « Journal de bord d'une classe d'école maternelle », *Les Cahiers de l'ARM. Informatique musicale et pédagogie autour de l'UPIC*, no 4, 1982, p. 30, www.centre-iannis-xenakis.org, consulté le 15.09.2020.

Georgaki, Anastasia, « Reinventing Greek Electroacoustic Music : from Tradition to Multidisciplinarity », *Electroacoustic Music Studies Network*, Montréal, novembre 2005, www.researchgate.net, consulté le 10.12.2020.

« Georgia Spiropoulos », www.babelscores.com, consulté le 23.09.2021.

« Georgia Spiropoulos », Manifeste 2015, manifeste2015.ircam.fr, consulté le 20.10.2018.

Glavinas, Yannis, « Promouvoir l'image de la Grèce en France lors des visites officielles des chefs des deux États (1956-1986) : sources du Service central des archives générales de l'État hellénique », dans *La France et la Grèce au xxe siècle : des archives à l'histoire*, Athènes, École française d'Athènes, 2021, doi.org, consulté le 20.12.2021.

Goebbels, Heiner, *Stifters Dinge*, extraits de la performance, Vimeo, consulté le 24.09.2021.

Grisey, Gérard, *Vortex temporum*, interprétation par l'ensemble ATMUSICA, Youtube, consulté le 26.09.2021.

Huc de Vaubert, Alain, « Quinze ans et la maturité pour Les Éléments », *Resmusica*, 26 octobre 2012, www.resmusica.com, consulté le 06.09.2020.

HUMA-NUM, la TGIR des humanités numériques, www.huma-num.fr, consulté le 28.10.2020.

Ionatos, Angélique, blog sur le site d'information *Médiapart*, blogs.mediapart.fr, consulté le 15.11.2021.

—, *Iros Angelos*, canal vidéo de l'artiste, Youtube, consulté le 15.11.2021.

—, *Hymne à Maria Nefeli*, canal vidéo de l'artiste, Youtube, consulté le 15.11.2021.

—, Entretien avec Yolande Laloum pour *Médiapart*, 2011, Dailymotion, consulté le 15.11.2021.

Ionatos, Angélique, Fotinaki, Katerina, *I Nefeli*, extrait de *Marie des brumes*, interprétation en duo, Youtube, consulté le 15.11.2021.

—, *Anatoli*, interprétation en duo, Youtube, consulté le 15.11.2021.

—, « Sappho, si lointaine et si proche », projet décrit sur le site d'Angélique Ionatos, angelique-ionatos.com, consulté le 15.11.2021.

Ionatos, Angélique, Sakkas, Spyros, *Allo an kai meletontas*, interprétation en duo, canal vidéo de l'artiste, Youtube, consulté le 15.11.2021.

Kamarotos, Dimitris, « Ksyme : The Upic in Greece – Ten Years of Living and Creating with the Upic at Ksyme », dans Sharon Kanach, Ludger Brümmer, Peter Weibel, *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 246-287, zkm.de.

Kornilios, Nikos, « Liberated Music. A Loving Testimony », Meta-Xenakis global symposium, Rouen-New York-Nagoya-Athènes-Mexico, 30 septembre - 1er octobre 2022, webtv.univ-rouen.fr, consulté le 22.06.2023.

Ligeti, György, *Concerto de chambre*, interprétation par l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Tito Ceccherini, Youtube, consulté le 27.09.2021.

Mâche, François-Bernard, « Carrefour des Arts », *Canal académie*, Paris, 13 mai 2008, www.canalacademies.com, consulté le 13.03.2020.

Markeas, Alexandros, « Arrangements d'études pour piano mécanique de Conlon Nancarrow » (extrait), www.alexandros-markeas.com, consulté le 27.09.2021.

—, *Effet miroir*, vidéo avec le pianiste Alvise Sinivia, Youtube, consulté le 26.09.2021.

–, « Medea Cinderella », notice de l'œuvre, Centre de ressources dédié à l'art choral, www.lecen.eu, consulté le 06.09.2020.

—, (improvisation), « À l'improviste : solo d'Alexandros Markeas, piano », émission de France Musique enregistrée le 5 mars 2011 et présentée par Anne Montaron, Dailymotion, consulté le 27.09.2021.

—, *Music of Choices*, concert complet de la création de l'œuvre, Youtube, consulté le 12.07.2024.

–, *Rallye Concerto*, extraits de la création, Michel Maurer, piano, ensemble Ars Nova, direction Philippe Nahon, www.alexandros-markeas.com, consulté le 28.09.2021.

—, *Trois Fragments des Bacchantes*, Youtube, consulté le 05.09.2020.

—, *Une grande opéra bouffe*, banquet musical imaginé par Alexandros Markeas et Laurent Durupt, programme du spectacle, www.cabaret-contemporain.com, consulté le 05.09.2020.

Médigue, Guy, « The Early Days of UPIC », communication au colloque « UPIC - Graphic Interfaces for Notation Conference », ZKM (Karlsruhe, Allemagne), 28-29 septembre 2018, dans Sharon Kanach, Ludger Brümmer, Peter Weibel (dir.), *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 120-139, zkm.de, consulté le 15.10.2020.

Pappa, Amalia, « La présence grecque en France (années 1960-1970) vue à travers les fonds des Archives générales de l'État hellénique », dans *La France et la Grèce au xx^e siècle : des archives à l'histoire*, Athènes, École française d'Athènes, 2021, doi.org, consulté le 20.12.2021.

Re : Walden, notes du programme pour le spectacle homonyme du Théâtre national de la colline, www.colline.fr, consulté le 20.09.2021.

Smirnov, Andrey, « The UPIC's Precursors », dans Sharon Kanach, Ludger Brümmer, Peter Weibel, *From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 94-114, zkm.de, consulté le 25.11.2022.

Solomos, Makis, « Xenakis' First Composition in *musique concrète* : *Diamorphoses* », dans Dimitris Exarchos (dir.), *Xenakis International Symposium*, Londres, Goldsmiths University of London, 2001.

Soulele, Andriana, « Écrire de la musique pour les représentations de tragédie grecque en France et en Grèce au xx^e siècle : l'usage de la voix dans l'*Orestie* de Pierre Boulez (1955) et dans *Les Perses* de Jani Christou (1965) », actes du colloque musicologique international « Revisiter le passé, reformuler le présent : la réception de l'Antiquité grecque dans la musique, du xix^e siècle à aujourd'hui », Fondation Michalis Cacoyannis, Athènes, 1-3 juillet 2011, hal.science.

Spiropoulos, Georgia, « Bouches », notes du programme, www.georgiaspiropoulos.com, consulté le 20.10.2018.

—, « Práxis 4 Saxes », notes du programme, www.georgiaspiropoulos.com, consulté le 20.10.2018.

Tsagkarakis, Ioannis, « Greece. The 20th Century (post 1950). Art Music. Musical Life », *Grove Music Online*, Oxford University Press, doi.org (accès restreint), mis en ligne le 28.03.2019, consulté le 10.01.2021.

Tzortzis, Nicolas, *Les Mystères du château du Dé, for Ensemble, Video and a Cheese Plate*, Youtube.

–, *Emak Bakia, for Five Musicians, Video Projection and a Man in a Suit*, Youtube.

–, *Incompatible(s) V*, pour *silent* piano et électronique en temps réel, Youtube.

« Upcoming Prism Quartet Releases on Xas », Prism Quartet, bit.ly, consulté le 19.09.2021.

Wolfram, Stephen, « Universality and Complexity in Cellular Automata », *Physica D*, n° 10, 1984.

Documentaires

Aperghis, Georges, Santiago Hugo, *Énumérations*, Institut national de l'audiovisuel, ATEM, 1989, 54 minutes.

Marker, Chris, *L'Héritage de la chouette*, treize épisodes de 26 minutes, DVD, Centre national de la cinématographie, 1989.

Youlountas, Yannis, *Je lutte donc je suis*, 88 minutes, DVD, Albi, Association nationale d'éducation populaire par le slam, 2016.

Notices de disques et de de concerts

Druhen, Dominique, « Entretien avec Xenakis », CD *Iannis Xenakis 2 : La Légende d'Eer*, Auvidis, 1995, MO 782058.

Mâche, François-Bernard, concert « L'UPIC System at USCD », 19 octobre 1988, université de Rouen, archives du Centre Iannis Xenakis, CIX 43.

—, Festival de Lille, université de Rouen, archives du Centre Iannis Xenakis, CIX 106, 19 octobre 1989.

Xenakis, Iannis, livret du disque *Terretektorh, Nomos Gamma*, Erato STU 70529, 1969.

—, « Polytopes », dans Jean-Pierre Leonardini, Marie Collin, Joséphine Markovits (dir.), *Festival d'automne à Paris 1972-1982*, Paris, Temps actuels, 1982, p. 218.

Résumés / Abstracts

Christophe Corbier
Mémoire, fiction, radio : Aris Fakinos et les « musiques traditionnelles vivantes » de Grèce en France (1977-1990)

Dans cet article, nous envisageons la double activité d'Aris Fakinos, auteur de romans publiés en français et producteur d'émissions radiophoniques dans les années 1970 et 1980. Les textes de Fakinos, nourris par l'expérience de l'exil en 1967 et une réflexion sur l'identité grecque, ont contribué à changer la représentation des musiques grecques en France dans les années 1980. Contestant, comme Jacques Lacarrière, les stéréotypes du tourisme de masse, Fakinos a utilisé dans ses romans des techniques narratives spécifiques pour évoquer les traditions grecques, notamment la musique et les danses, tout en soulevant le problème de leur survie. Participant d'autre part à l'essor de l'ethnomusicologie de la Grèce, il a produit toute une série d'enregistrements discographiques pour la collection Ocora-Radio France qui ont eu un grand succès en France. Parallèlement à Ilias Petropoulos et Simha Arom, il a voulu faire entendre d'autres pratiques musicales au public français (notamment le rébétiko) en plaçant la musique grecque dans une aire culturelle plus vaste, méditerranéenne et orientale, et en accompagnant le renouveau des musiques *paradosiaka* à la fin du xx^{e} siècle.

***

This article looks at the dual activity of Aris Fakinos, author of novels published in French and producer of radio programmes in the 1970s and 1980s. Fakinos's texts, fuelled by the experience of exile in 1967 and a reflection on Greek identity, helped to change the representation of Greek music in France in the 1980s. Challenging, like Jacques Lacarrière, the stereotypes of mass tourism, Fakinos used specific narrative techniques in his novels to evoke Greek traditions, particularly music and dance, while raising the issue of their survival. He has also contributed to the development of Greek ethno-musicology, producing a whole series of recordings for the Ocora-Radio France collection that have met with great success in France. Alongside Elias Petropoulos and Simha Arom, he has sought to bring other musical practices to French audiences (notably rebetiko), placing Greek music in a wider Mediterranean and Eastern cultural context and accompanying the revival of Greek traditional music at the end of the twentieth century.

Pierre Couprie
Approches analytiques de* Taurhiphanie *et du* Voyage absolu des Unari vers Andromède *de Iannis Xenakis

De *Diamorphoses* en 1957 à *S.709* en 1994, la musique sur support occupe une place assez réduite dans la production de Iannis Xenakis. Toutefois, chacune des œuvres a marqué l'histoire de la musique électroacoustique en renouvelant profondément le rapport au son et à la technologie. Des œuvres sur bande comme *Concret PH* ou *Bohor* aux œuvres composées sur l'UPIC comme celles que je me propose d'étudier, en passant par celles générées selon des techniques stochastiques comme *Gendy3*, Xenakis a opté pour des approches radicalement différentes de ses contemporains. *Taurhiphanie* et le *Voyage absolu des Unari vers Andromède* ont été composées à la fin des années 1980. Les deux projets sont très différents : une performance en direct dans les arènes d'Arles pour la première et une diffusion à l'occasion d'une exposition de cerfs-volants à Osaka pour la seconde. Elles ont été très peu étudiées et les sources

disponibles sont incomplètes. Chacune d'elle a été composée sur l'outil UPIC développé par Xenakis et permettant de dessiner l'œuvre, de ses différentes parties aux formes d'onde qui déterminent le timbre du son. Cette approche graphique fait écho aux travaux que je réalise depuis la fin des années 1990 sur l'analyse et la représentation des musiques électroacoustiques. Je me propose donc d'appliquer à ces deux œuvres les techniques audionumériques d'analyse et de représentation du son ainsi que les techniques de visualisation de données adaptées à l'analyse musicale.

***

From 1957's *Diamorphoses* to 1994's *S.709*, support music occupies a relatively small place in Iannis Xenakis's production. However, each work has had an impact on the history of electroacoustic music, fundamentally changing our understanding of sound and technology. From tape-based music like *Concret PH* and *Bohor*, to compositions written on the UPIC, such as the ones I propose to study, and those created using stochastic techniques, like *Gendy3*, Xenakis was radically different from his contemporaries in his approach. *Taurhiphanie* and *Le Voyage absolu des Unari vers Andromède* were both composed towards the end of the 1980s. The two projects are very different: one is a live performance in the Arles arenas, and the other is a broadcast accompanying an exhibition of kites in Osaka. Both have received little study, with incomplete sources. Each of them was composed with the UPIC tool, developed by Xenakis, which allows for the composition of a piece of music by drawing, from its various parts to the waveforms that determine the timbre of the sound. This graphic approach echoes my research on the analysis and representation of electroacoustic music, which I began in the late 1990s. Therefore, I propose applying digital audio techniques for analysing and representing sound, as well as adapting data visualisation techniques to musical analysis.

Cyrille Delhaye
Composer par le dessin : l'UPIC entre Paris et Athènes à l'aube des années 1990

Iannis Xenakis a très tôt l'intuition d'une machine d'aide à la composition musicale par le dessin. Un prototype voit le jour dès 1977 à Paris : elle est nommée UPIC. Dans le même temps, il fonde à Athènes en 1979 un centre de recherche en musique électroacoustique (le KSYME) en collaboration avec John G. Papaioannou et Stephanos Vassileiadis. En 1985 à Paris, Xenakis crée les Ateliers UPIC, tandis qu'à Athènes le KSYME se porte acquéreur d'une UPIC dès 1986. Depuis cette période, plus d'une centaine de compositeurs ont composé pour cet instrument, alors qu'une version actualisée pour tablette et smartphone voit le jour en 2018 : UPISketch. Après avoir esquissé la genèse de ces deux institutions destinées à promouvoir l'UPIC, les apports de la culture hellénique dans certaines pièces pour UPIC seront évoqués. Enfin, nous montrerons en quoi le projet (initié en 2014) d'un entrepôt commun d'archives numérisées entre le CIX et le KSYME a permis d'isoler le parcours d'Ivan Patachich : compositeur hongrois qui s'est rendu dans les deux centres et qui a composé des œuvres en tuilage sur les UPICs d'Athènes et de Paris.

***

Iannis Xenakis envisioned early on the concept of a machine that would facilitate musical composition through drawing. A prototype of this machine emerged as early as 1977 in Paris and was named the UPIC. Simultaneously, in 1979, he established a research center for electroacoustic music in Athens, the KSYME, in collaboration with John G. Papaioannou and Stephanos Vassileiadis. By 1985, Xenakis had created the Ateliers UPIC in Paris, while in Athens, KSYME acquired a UPIC in 1986. Since then, over one hundred composers have created works for this instrument. An updated version, adapted for tablets and smartphones, was launched in 2018 under the name UPISketch. After outlining the genesis of these two institutions, which were designed to promote the UPIC, the paper will explore the influence of Hellenic culture on certain compositions created for the UPIC. Finally, we will examine how the project (initiated in 2014) of a shared repository of digitized archives between the CIX and the KSYME has enabled the identification of the trajectory of Ivan Patachich, a Hungarian composer who visited both centers and composed interlaced works on the UPICs of Athens and Paris.

Nikos Ioakeim
La mort dans la vie et l'œuvre de Iannis Xenakis : quand le passé s'exorcise dans le présent

Après 1980, Iannis Xenakis écrit une série constituée des œuvres *Aïs*, *Nekuia*, *Pour la Paix* et *Knephas*, sur le thème de la mort. La même aspiration traverse les œuvres qui leur sont immédiatement antérieures, comme *Khoaï*, *Dmaathen*, *La Légende d'Eer*. Elle est directement associée à la vie personnelle du compositeur qui, entre 1975 et 1984, perdit successivement son père et ses deux frères. « C'était une période où le sujet de la mort était plus présent qu'à d'autres moments », dit-il en 1989. Dans ces œuvres, le compositeur transpose des rituels anciens, comme les « libations », la « catabase » et la « nekyia », en revisitant en même temps des événements de sa jeunesse : la mort précoce de sa mère, sa propre blessure et expérience de mort imminente pendant la guerre, ainsi que ses premières lectures d'Homère, de la tragédie grecque et de la poésie de Sappho, les scellant en vue de les expier. « Je sentais que j'avais une mission. Il fallait que je fasse quelque chose d'important afin de regagner le droit de vivre. Il ne s'agissait pas seulement de musique – mais de quelque chose de bien plus essentiel ». En examinant les œuvres mentionnées et la biographie du compositeur à la lumière de ses questionnements et visions de jeunesse, la communication tente d'éclairer la relation entre le thème et le contenu dans l'œuvre du plus important compositeur de la deuxième moitié du xx^{e} siècle.

***

After 1980, Iannis Xenakis wrote a series of works on the theme of death: *Aïs*, *Nekuia*, *Pour la Paix* and *Knephas*. The same aspiration runs through the works that immediately precede them, such as *Khoaï*, *Dmaathen* and *La Légende d'Eer*. It is directly associated with the personal life of the composer who, between 1975 and 1984, lost his father and two brothers in succession. "It was a period when the subject of death was more present than at other times," he said in 1989. In these works, the composer transposes ancient rituals, such as "libations", "catabase" and "nekyia", revisiting at the same time events from his youth: the early death of his mother, his own injury and near-death experience during the war, as well as his first readings of Homer, Greek tragedy and the poetry of Sappho, sealing them with a view to atonement. "I felt I had a mission. I had to do something important to regain the right to live. It wasn't just about music – it was about something far more essential." By examining the works mentioned and the composer's biography in the light of his youthful questions and visions, the paper attempts to shed light on the relationship between theme and content in the work of the most important composer of the second half of the twentieth century.

François-Bernard Mâche
L'étymologie grecque de la musique

De *Safous Mélè* (1959) à *Alcyone* (2016), trente-deux de mes œuvres ont un titre grec. Je serais heureux, en évoquant ces références, de commenter les différents aspects de mon attachement à la Grèce antique et moderne.

***

From *Safous Mélè* (1959) to *Alcyone* (2016), thirty-two of my works have a Greek title. I would be happy, in evoking these references, to comment on the various aspects of my attachment to ancient and modern Greece.

Théodora Psychoyou
Le cas Ionatos, une brève introduction

Pendant plus de quarante ans, Angélique Ionatos (1954-2021) développe un style très personnel qui se déploie sur des genres musicaux qui résistent aux catégories habituelles de répertoire. Compositrice et interprète, chanteuse et guitariste autodidacte, Ionatos s'est vite tournée, après ses premiers pas dans la chanson française, vers la mise en musique de poésie en grec. Quasi inconnue en Grèce, elle a pourtant, pendant un temps, pratiquement monopolisé le domaine « chanson grecque » en France. Le présent chapitre discute de la spécificité du style musical d'Ionatos, qui n'appartient ni véritablement à la variété, ni aux catégories de « musiques du monde », où ses disques sont habituellement classés. Artiste en résidence au Théâtre de Sartrouville pendant plusieurs années, Ionatos a eu l'occasion d'entreprendre et réaliser divers projets

d'envergure. Lorsqu'elle compose des cycles comme *Marie des brumes* ou *Parole de juillet* d'Odysséas Elytis nous sommes davantage dans des cantates profanes, et à mille lieues de la chanson populaire ou de variété. *Marie des brumes*, sous-titrée « cantate d'après le poème scénique d'Odysséas Elytis » fut créée en 1984 par elle et le baryton xénakien Spyros Sakkas, tandis qu'un autre collaborateur grec, Alexandre Myrat, contribue aux arrangements et dirige l'ensemble : en soi de telles collaborations suggèrent un décloisonnement des territoires musicaux. Par conséquent, où classer Angélique Ionatos ? Quelle part tient son identité grecque dans la spécificité de son œuvre ? L'étude proposée ici articule sa trajectoire musicale et institutionnelle en France avec les genres musicaux qu'elle a forgés. L'analyse qui vise à révéler les éléments saillants de son langage, notamment ses développements rythmiques, est éclairée par divers entretiens avec Angélique Ionatos et avec des personnes qui ont collaboré aux arrangements et orchestrations.

***

For more than forty years, Angélique Ionatos (1954-2021) has developed a highly personal style in musical genres that resist the usual repertoire categories. A self-taught composer and performer, singer and guitarist, Ionatos soon turned her attention from French chanson to setting Greek poetry to music. Practically unknown in Greece, for a time she almost monopolized the "chanson grecque" field in France. This chapter discusses the specificity of Ionatos' musical style, which belongs neither truly to variety nor to the categories of "world music", where her records are usually classified. Artist-in-residence at the Théâtre de Sartrouville for several years, Ionatos has had the opportunity to undertake and realize a variety of large-scale projects. When she composes cycles such as *Marie des brumes* or *Parole de juillet* by Odysseas Elytis, we are more in the realm of secular cantatas, and a world away from popular or variety songs. *Marie des brumes*, subtitled "cantata after the scenic poem by Odysseas Elytis", was premiered in 1984 by her and the Xenakian baritone Spyros Sakkas, while another Greek collaborator, Alexandre Myrat, contributed to the arrangements and conducted the ensemble: in itself, such collaborations suggest a decompartmentalization of musical territories. So, where does Angélique Ionatos fit in? What part does her Greek identity play in the specificity of her work? The study proposed here articulates her musical and institutional trajectory in France with the musical genres she forged. The analysis, which aims to reveal the salient elements of her language, particularly her rhythmic developments, is clarified by various interviews with Angelique Ionatos and with people who collaborated on the arrangements and orchestrations.

Lorenda Ramou

Rallye Concerto *(2011) d'Alexandros Markeas. Vers un piano illimité pour le xxie siècle*

Alexandros Markeas est un compositeur prolifique dont l'œuvre englobe une multitude de genres, de la musique instrumentale pour divers ensembles aux spectacles, pièces multimédia et pièce pédagogiques. Parallèlement, il garde un contact intense et ininterrompu avec son instrument, le piano, en tant qu'improvisateur et professeur d'improvisation générative au CNSMP. Le *Rallye Concerto* pour piano et ensemble de dix musiciens (2010-2011), est un panorama de son univers pianistique et de ses souvenirs, associés à différents types de piano. Quatre instruments partagent la scène, un piano d'étude, un piano de concert, un piano préparé et un piano mécanique (midi), joués par le même pianiste. Markeas se remémore les heures passées sur les pianos d'étude de sa jeunesse, les concerts auxquels il a assisté, et rend des « hommages discrets aux recherches sonores de Cage, Ligeti et Nancarrow ». L'œuvre est placée dans la perspective des œuvres ultérieures du compositeur pour multiples claviers.

***

Alexandros Markeas is a prolific composer whose work encompasses a multitude of genres, from instrumental music for various ensembles to multimedia and educational pieces. At the same time, he maintains an intense and uninterrupted contact with his instrument, the piano, as an improviser and teacher of generative improvisation at the Conservatoire de Paris. *Rallye Concerto* for piano and ensemble of ten instruments (2010-2011), is a panorama of his own piano world

and his memories, associated with different types of pianos. Four instruments share the stage: a study piano, a concert grand piano, a prepared piano and a player piano (midi), all played by the same pianist. Markeas recalls the hours spent on the study pianos of his youth, the concerts he attended, and pays a "discreet homage to the sound research of Cage, Ligeti and Nancarrow". The work is examined through the perspective of the composer's later works for multiple keyboards.

Makis Solomos
Xenakis et la nature : des sciences de la nature à une musique environnementale ?

La nature joue un rôle fondamental dans la pensée et la musique de Xenakis. Nous pouvons distinguer trois niveaux. 1. Le premier concerne les références de Xenakis aux sciences. Nous pourrions distinguer entre les références aux mathématiques et celles aux sciences de la nature. Tandis qu'avec les premières il s'agit de « fonder » la musique, ce qui implique une opération d'abstraction, les secondes, à travers l'utilisation de modèles, entraînent un processus de transfert analogique. 2. Dans le second niveau, nous examinerons le type de nature que convoque Xenakis, pour constater que c'est la nature de la science moderne – celle des phénomènes chaotiques –, ce qui correspond à sa recherche dionysiaque d'une fusion. 3. Avec ce dernier niveau, recherchant les références sensibles et immédiates de Xenakis à des phénomènes naturels (chants de cigales, tempêtes…), nous ferons l'hypothèse qu'elles ne se comprennent pas selon l'esthétique classique de la représentation, mais qu'elles appartiennent déjà à une musique environnementale.

***

Nature plays a fundamental role in Xenakis's thought and music. We can distinguish three levels. 1. The first concerns Xenakis's references to the sciences. We might distinguish between references to mathematics and those to the natural sciences. While the former involve "founding" music, which implies an operation of abstraction, the latter, through the use of models, entail a process of analogical transfer. 2. On the second level, we'll examine the type of nature Xenakis invokes, noting that it is the nature of modern science - that of chaotic phenomena - which corresponds to his Dionysian quest for fusion. 3. On this last level, looking for Xenakis's sensorial and immediate references to natural phenomena (cicada songs, storms…), we will hypothesize that they cannot be understood according to the classical aesthetics of representation, but that they already belong to an environmental music.

Théophilos Sotiriadis
Les œuvres pour saxophone de Georgia Spiropoulos

Georgia Spiropoulos (née à Athènes en 1965) compose des œuvres acoustiques (instrumentales et vocales), électroacoustiques et mixtes. Elle crée aussi des installations sonores et visuelles et conçoit sa musique dans les espaces intermédiaires entre musique notée et culture orale, entre tradition et nouveauté. Les archétypes musicaux et sonores, le voisinage de formes hétéroclites et les transformations du phénomène musical caractérisent son travail. Le son musical – instrumental, électronique ou naturel – est traité comme un matériau plastique, grâce à ses recherches sur l'utilisation des techniques nouvelles, ainsi que les influences de la musique du xx^{e} siècle, des traditions orales, de l'avant-garde rock, de l'improvisation libre, de la performance art, ou encore des *turntablists*. Le saxophone tient une place à part dans l'œuvre de Georgia Spiropoulos. La flexibilité du son de l'instrument et sa capacité de s'apparenter à la voix humaine, d'imiter des sons de percussion et de colorer le texte musical avec une palette extrêmement étendue de techniques non traditionnelles, sont des caractéristiques que la compositrice met en valeur dans ses œuvres : E*nsemble 2.11* (2000), *SAKSTI* (2001), *Práxis 4 Saxes* (2003-2004), *Bouches* (2008), *Pnoes* (2011) et *Interjections* (2018). Ce corpus a été conçu – souvent même créé – en France et surtout à Paris, où la compositrice a effectué ses études et réside depuis 1996.

***

Georgia Spiropoulos (b. Athens, 1965) composes acoustic (instrumental and vocal), electroacoustic and mixed works. She also

creates sound and visual installations, and conceives her music in the intermediate spaces between notated music and oral culture, between tradition and novelty. Musical and sonic archetypes, the proximity of heterogeneous forms and transformations of the musical phenomenon characterize her work. Musical sound – whether instrumental, electronic or natural – is treated as a plastic material, based on the research of new techniques and the influences of 20th-century music, oral traditions, avant-garde rock, free improvisation, performance art and turntablists. The saxophone holds a special place in Georgia Spiropoulos' work. The flexibility of the instrument's sound and its ability to resemble the human voice, imitate percussive sounds and color the musical text with an extremely broad palette of non-traditional techniques, are characteristics that the composer highlights in her works: *Ensemble 2.11* (2000), *SAKSTI* (2001), *Práxis 4 Saxes* (2003-2004), *Bouches* (2008), *Pnoes* (2011) and *Interjections* (2018). This body of works was conceived – often even premiered – in France, mainly in Paris, where the composer studied and has lived since 1996.

Andriana Soulele
Du monde actuel au mythe grec. L'usage de la voix dans les œuvres d'Alexandros Markeas

Compositeur et pianiste grec, Alexandros Markeas écrit de nombreuses pièces qui illustrent la féconde relation culturelle entre la France et la Grèce, deux pays méditerranéens dont les échanges musicaux n'ont jamais cessé d'évoluer. Sensible aux événements qui tourmentent de nos jours la communauté internationale, Markeas se pose des questions cruciales et invite son public à y réfléchir. Dans des œuvres telles que *Medea Cinderella* (2010), *Dionysos, le vin, le sang* (2010), ou encore *Trois Fragments des Bacchantes* (2009), le monde actuel dialogue naturellement avec les mythes grecs à travers un savoir-faire d'écriture que Markeas a acquis en France. Dans la première pièce, la dualité des mythes de Médée et de Cendrillon met en évidence le passage de la période matriarcale au patriarcat ; dans la deuxième, les oppositions de la vie humaine sont exprimées grâce aux divers visages de Dionysos, tandis que dans la troisième l'altérité et la folie trouvent un écho dans les mystères d'évocation de Bacchus. Le dénominateur commun n'est d'autre que la voix. Exploitant les multiples ressources de la voix humaine, Markeas explore dans ces œuvres le timbre vocal et ses transformations, afin de s'interroger sur le présent via le passé, liant ainsi les concepts antiques avec les préoccupations du monde contemporain.

***

Greek composer and pianist Alexandros Markeas has written numerous works that illustrate the fruitful cultural relationship between France and Greece, two Mediterranean countries whose musical exchanges have never ceased to evolve. Sensitive to the events tormenting the international community today, Markeas asks himself crucial questions and invites his audience to reflect on them. In works such as *Medea Cinderella* (2010), *Dionysos, le vin, le sang* (2010), and *Trois Fragments des Bacchantes* (2009), the present world naturally dialogues with Greek myths through the composing skills Markeas acquired in France. In the first piece, the duality of the Medea and Cinderella myths highlights the transition from matriarchy to patriarchy; in the second, the opposites of human life are expressed through the various faces of Dionysus, while in the third, otherness and madness are echoed in the evocative mysteries of Bacchus. The common denominator is none other than the voice. Exploiting the multiple resources of the human voice, in these works Markeas explores vocal timbre and its transformations, in order to question the present via the past, thus linking ancient concepts with the concerns of the contemporary world.

Nicolas Tzortzis
Georges Aperghis :* Énumérations. *Entre composition et travail collaboratif : techniques et pratiques de l'ATEM des années 1980

En 1988, Georges Aperghis crée *Énumérations*, spectacle de théâtre musical, au sein de l'ATEM, que lui-même avait fondé au milieu des années soixante-dix. Dans cette œuvre se regroupent plusieurs manières de faire, propres à Aperghis, qui l'accompagnent jusqu'à présent et qui montrent comment il

construit ses spectacles. Dans notre présentation on montrera des extraits de la partition et on parlera de la manière dont le compositeur travaillait avec les interprètes, de leur participation à la mise en forme finale de la composition, de l'aspect collaboratif et du côté ouvert qui caractérisait les spectacles de l'ATEM.

***

In 1988, Georges Aperghis created *Énumérations*, a musical-theater production for ATEM, which he himself had founded in the mid-1970s. This work brings together several of Aperghis's own ways of doing things, which have remained with him to the present day and show how he constructs his shows. In our presentation, we'll show extracts from the score and talk about the way the composer worked with the performers, their participation in the final shaping of the composition, the collaborative aspect and the open-endedness that characterized ATEM performances.

Nicolas Tzortzis
La notion d'incompatibilité dans mes œuvres : rapports scéniques, électroacoustiques et audiovisuels

Arrivé en France en 2002, Nicolas Tzortzis rencontre Georges Aperghis la même année et devient officiellement son élève dans la classe de composition de théâtre musical à la Haute école des arts de Berne, tout en travaillant aux côtés de Philippe Leroux la musique instrumentale et électronique. Dès lors, la notion d'incompatibilité est omniprésente dans son œuvre et s'exprime surtout dans des pièces qui incorporent des principes théâtraux, de l'électronique et de la vidéo. Inspiré par la lecture de Cornélius Castoriadis et de Panagiotis Kondylis, ainsi que par les surréalistes des années 1920, il développe une écriture polyphonique par excellence, où des éléments hétéroclites se développent de manière autonome, tout en cherchant à coexister avec leur entourage. L'aboutissement de cette logique est la trilogie Man Ray, composée de trois œuvres pour quintette et projection vidéo de films muets que le photographe et cinéaste avait tournés entre 1926 et 1929. Dans *L'Étoile de mer*, *Emak Bakia* et *Les Mystères du château du Dé*, la relation entre le film et sa musique accompagnatrice se voit évoluer progressivement, allant d'un rapport à la limite du *mickeymousing* à une indépendance presque totale, qui intègre également des actions scéniques complètement individuelles. L'appropriation consciente de techniques surréalistes a fait avancer le langage de Tzortzis et son rapport à l'écriture et la forme, poussant encore plus loin la notion d'incompatibilité.

***

After arriving in France in 2002, Nicolas Tzortzis met Georges Aperghis that same year and officially became his student in the musical theater composition class at the Bern University of the Arts, while working alongside Philippe Leroux on instrumental and electronic music. Since then, the notion of incompatibility has been omnipresent in his work, and is expressed above all in pieces that incorporate theatrical principles, electronics and video. Inspired by his reading of Cornelius Castoriadis and Panagiotis Kondylis, as well as the Surrealists of the 1920s, he develops a polyphonic style par excellence, in which heterogeneous elements develop autonomously, while seeking to coexist with their surroundings. The culmination of this logic is the Man Ray trilogy, comprising three works for quintet and video projection of silent films shot by the photographer and filmmaker between 1926 and 1929. In *L'Étoile de mer*, *Emak Bakia* and *Les Mystères du château du Dé*, the relationship between the film and its accompanying music gradually evolves, from a relationship bordering on *mickeymousing* to one of almost total independence, which also incorporates completely individual stage actions. The conscious appropriation of surrealist techniques has advanced Tzortzis' language and his relationship to writing and form, pushing the notion of incompatibility even further.

Giorgos Zervos
Mes préoccupations compositionnelles, musicologiques et esthétiques durant mes études à Paris au début des années 1980

Je vais tenter de montrer que le choix d'entreprendre mes études doctorales en France (Paris, Panthéon-Sorbonne I), était celui

qui convenait le mieux à mes préoccupations en matière de composition, de musicologie et d'esthétique à cette époque. Juste avant mon départ pour la France et pendant mes études de composition avec Yannis Ioannidis, j'avais déjà formé une opinion plus précise sur la crise de la musique au xxe siècle, mais à cette période elle n'était pas encore suffisamment documentée. La participation aux cours de Iannis Xenakis (musiques formelles), de Daniel Charles (philosophie du xxe siècle et esthétique de la musique) et de Michel Guiomar (Opéra-Wagner), m'ont offert les meilleures conditions pour avancer dans mon travail. Le changement continu des modèles mathématiques par Xenakis, le rapport entre modernisme et postmodernisme enseigné par Charles, ainsi que celui de la musique avec la parole et la mise en scène-scénographie qu'enseignait Guiomar dans ses séminaires, ont constitué pour moi (en particulier les deux premiers), une source d'inspiration et de documentation sur la musique du xxe siècle, tant au niveau de la composition que de l'analyse musicale.

***

I will try to show that the choice of undertaking my doctoral studies in France (Paris, Panthéon-Sorbonne I), was the one that best suited my concerns in composition, musicology and aesthetics at that time. Just before my departure for France and during my composition studies with Yannis Ioannidis, I had already formed a more precise opinion on the crisis of music in the twentieth century, but at that time it was not yet sufficiently documented. Taking part in the courses of Iannis Xenakis (formal music), Daniel Charles (twentieth-century philosophy and aesthetics of music) and Michel Guiomar (opera-Wagner), offered me the best conditions for advancing my work. Xenakis's continual development of mathematical models, the relationship between modernism and postmodernism taught by Charles, and Guiomar's seminars on the relationship between music and speech, staging and scenography, provided me (especially the first two) with a source of inspiration and documentation on twentieth-century music, both in terms of composition and musical analysis.

Index des noms de personnes

A

Adamis, Michalis
Agnel, Henri
Alexakis, Vassilis
Alexiou, Charis
Alexiou, Elli
Anacréon
Andréadès, Katy
Anoyanakis, Fivos
Antoniadis, Pavlos
Antoniou, Théodore
Aperghis, Georges
Apollon
Aravandinos, Périklis (Aramis)
Aristophane
Arnac, Béatrice
Arnaud, Michèle
Arom, Simha
Artaud, Alain
Aubert, Louis
Axelos, Kostas
Axioti, Melpo
Aznavour, Charles

B

Bachir, Jamil
Baker, Joséphine
Barbut, Marc
Bartók, Béla
Baud-Bovy, Samuel
Bauman, Michel
Bayle, François
Beauvoir, Simone de
Beckett, Samuel
Bedel, François
Beethoven, Ludwig van
Béjart, Maurice
Berg, Alban
Berio, Luciano
Berlioz, Hector
Bizet, Georges
Björk
Boissel, Christian
Bollon, Fabrice
Borges, Jorge Luis
Boulanger, Nadia
Boulez, Pierre
Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert
Bourgogne, Guillaume
Bourotte, Rodolphe
Brassens, Georges
Brel, Jacques
Brown, Robert
Brunet, Jacques

C

Cacoyannis, Michel
Cage, John
Callas, Maria
Calo, Speranza
Casadesus, Robert
Castoriadis, Cornélius
Cavafy, Constantin
Cazerta, Michel
Ceccherini, Tito
Cella, Lisa
Chabrier, Emmanuel
Chabrier, Jean-Claude
Chailley, Jacques
Charles, Daniel
Charpentier, Gustave
Châtelet, Noëlle
Chevalier, Maurice
Choisy, Frank
Chopin, Frédéric
Chorafas, Dimitris
Christofellis, Aris
Christou, Jani
Cocteau, Jean

Cortot, Alfred
Coulentianos, Costa
Coun, Carolos
Couroupos, Georges
Creusot, Daniel
Cuisenier, Jean

D

Dalbavie, Marc-André
Dalida
Daoutis, Akis
David, Vincent
Debussy, Claude
Deffayet, Daniel
Delangle, Claude
Delhaye, Cyrille
Delibes, Léo
Demangel, Robert
Dervaux, Pierre
Descartes, René
Desnos, Robert
Després, Alain
Deutsch, Max
Domenach, Jean-Marie
Dubelski, Richard
Dufrenne, Mikel
Dukas, Paul
During, Jean
Dusapin, Pascal
Dutilleux, Henri

E

Efstratiou, Leonidas
Éluard, Paul
Elytis, Odysséas
Emmanuel, Maurice
Épictète
Eschyle
Estrada, Julio
Euripide
Evanguèlatos, Antiochos

F

Fakinos, Aris
Farantouri, Maria
Fauré, Gabriel
Fauriel, Claude
Fedele, Ivan
Feldman, Morton
Ferneyhough, Brian
Ferrari, Luc
Ferré, Léo
Ferry, Yves
Fibonacci, Leonardo
Filidei, Francesco
Flem, Paul le
Fleuret, Maurice
Fotinaki, Katerina
Franck, César
Freund, Marya
Fulin, Angélique
Fyssas, Pavlos

G

Galani, Dimitra
Gavras, Costa
Genuys, François
Georgaki, Anastasia
Georgiadis, Georges
Gevaert, François-Auguste
Giannopoulos, Tassos
Gindt, Antoine
Goebbels, Heiner
Gréco, Juliette
Grey, Madeleine
Grisey, Gérard
Gualda, Silvio
Guilbaud, Georges
Guinard, Julien
Guiomar, Michel

H

Hadjidakis, Manos
Hadzis, Dimitris
Hallyday, Johnny
Harvey, Jonathan
Hata, Shigeko
Hatzichristos, Apostolos
Hésiode
Homère
Honegger, Arthur
Hurel, Philippe

I

Ibert, Jacques
Indy, Vincent de
Ioannidis, Lakis
Ioannidis, Yannis
Ionatos, Angélique
Ionatos, Photis

J

Jolas, Betsy
Jolivet, André
Joly, Valérie
Jouvet, Louis
Julien le Théurge

K

Kagel, Mauricio
Kaldaras, Apostolos
Kalho, Frida
Kalomiri, Hara
Kalomiris, Manolis
Kalomiri-Séailles, Krino
Kamarotos, Dimitri
Kanach, Sharon
Karaïndrou, Eleni
Kapsalis, Dionyssis
Karamanlis, Konstantinos
Kayyâm, Omar
Kazantzakis, Nikos
Kazasoglou, Georgios
Kemener, Yann Fañch
Kœchlin, Charles
Kokkos, Yannis
Kolassi, Irma
Kornilios, Nikos
Koros, Yorgos
Korovessis, Periklis
Kosma, Joseph
Koumendakis, Giorgos
Kourliandski, Dimitri
Kranaki, Mimika
Kriaras, Emmanuel
Kypourgos, Nikos
Kyriakou, Rena

L

Lacarrière, Jacques
Lachenmann, Helmut
Lambelet, Georges
Lavrangas, Dionysios
Le Corbusier
Legeai, Thierry
Léger, Camille
Lendvai, Ernő
Leondis, Christos
Lépidis, Clément
Leroux, Philippe
Leroux, Xavier
Levidis, Dimitris
Levinas, Michaël
Ligeti, György
Lipa, Silvia
Logotheti-Merlier, Melpo
Logothetis, Anestis
Loïzos, Manos
Lonchampt, Jacques
Lowden, Robert
Lubat, Bernard

M

Mâche, François-Bernard
Malec, Yves
Malézieux, Sylvain
Mallarmé, Stéphane
Malt, Michail
Mamangakis, Nikos
Manchematin, Stéphane
Mancuso, Fabrizio
Manda, Dimitra
Mantzoros, Costas
Margaritis, Nikos
Maréchal, Maurice
Maresz, Yan
Marino, Gérard
Markeas, Alexandros
Marketou, Maria
Markevitch, Igor
Marsick, Armand
Martenot, Ginette
Martenot, Maurice
Matisse, Henri
Matossian, Nouritza
Mauriac, François
Maurier, Michel
Mavroidis, Marios
Mavroudis, Notis
Médigue, Guy
Mercouri, Mélina
Merlier, Octave
Messiaen, Olivier
Metaxas, Ioannis
Meudic, Benoît
Michailidou, Natalia
Miguel, José
Milhaud, Darius
Miller, Benjamin
Milliex, Roger
Minakakis, Stratis
Minotis, Alexis
Missir, Henry
Mistinguett
Mistriotis, Georgios
Mitropoulos, Dimitris

Mitsotakis, Konstantinos
Mitsos Barba (Dimitris Kukas)
Molière
Monet, Claude
Monod, Jacques
Mortogias, Dimitris
Moschos, Kostas
Mouriki, Alexandra
Mouskouri, Nana
Moussali, Bernard
Moustaki, Georges
Mule, Marcel
Murail, Tristan
Mussolini, Benito
Myrat, Alexandre

N

Nahon, Philippe
Nancarrow, Conlon
Nazos, Georges
Nick, Michaël
Nietzsche, Friedrich

O

Orry, Marie-Christine

P

Pachtikos, Georges
Palamas, Kostis
Pallandios, Menelaos
Pandis, Petros
Papadiamantis, Alexandros
Papadimitropoulos, Theodosis
Papaïoannou, John G.
Papaïoannou, Kostas
Papaïoannou, Marika
Papaïoannou, Yannis
Patachich, Ivan
Paxinou, Katina
Penderecki, Krzysztof
Pernot, Hubert
Perret, Jean-François
Pesson, Gérard
Petridis, Petros
Petropoulos, Ilias
Peyret, Jean-François
Phokas, Marika
Piaf, Édith
Piana, Romain
Picasso, Pablo
Pierné, Gabriel
Pindare
Platon
Platonos, Lena
Poché, Christian
Poniridis, Georges
Portal, Michel
Prévert, Jacques
Prokopiou, Stavros
Psachos, Konstantinos
Psychouli, Louli
Pulice, Aurélien

R

Rabelais, François
Raczinski, Jean-Michel
Ramou, Lorenda
Ravel, Maurice
Ray, Man
Regnault, François
Reinach, Théodore
Reverdy, Michèle
Riadis, Emilios
Ribes, Jean-Michel
Richez, Serge
Richter, Jean Paul
Rilke, Rainer Maria
Risset, Jean-Claude
Ritsos, Yannis
Rivalland, Françoise
Rivier, Jean
Robinson, Carol
Rontiris, Dimitris
Ronsard, Pierre de
Rotas, Vassilis
Roulier, Pierre
Roussel, Albert
Rumsfeld, Donald
Rzewski, Frederic

S

Sachtouris, Miltos
Saint Clair, Anna
Saint-Jean, Patrick
Saint John Perse
Saint-Saëns, Camille
Sakkas, Spyros
Salzmann, Monique
Samaras, Spyros
Samiou, Domna
Samuel, Claude
Santiago, Hugo

Sappho
Sartre, Jean-Paul
Sauguet, Henri
Savvopoulos, Dionyssis
Schaeffer, Pierre
Schmitt, Florent
Schneider, Othon
Schönberg, Arnold
Seely, Hart
Séféris, Georges
Serra, Marie-Hélène
Serrou, Bruno
Sevastikoglou, Georges
Sfetsas, Kyriakos
Sikélianos, Angelos
Simonide de Kéos
Sira, Chara
Sira, Iro
Skalkottas, Nikos
Smith, Patti
Smirnov, Andrey
Socrate
Solomos, Dionysios
Solomos, Makis
Somériti, Richard
Sonnet, Angela
Souc, Emmanuelle
Soukas, Vassilis
Souyioul, Michalis
Spanos, Yannis
Spathy, Théodore
Spiropoulos, Georgia
Spourdalakis, Christos
Stockhausen, Karlheinz
Stramm, August
Stratos, Démétrio
Stroppa, Marco
Svoronos, Nikos
Syros, Nikos
Szendy, Peter

T

Tagliaferro, Magda
Temo
Themelis, Dimitris
Théodorakis, Mikis
Theophanous, Vasilios
Thibaud, Jacques
Thill, Georges
Thomopoulos, Stephanos
Thoreau, Henry David
Toureille, Pierre
Tournaki, Olga
Traïforos, Mimis
Trakl, Georg
Tressos, Gilles
Triantafyllou, Cléon (Attic)
Triolet, Elsa
Tsarouchis, Yannis
Tsipas, Christos
Tsirkas, Stratis
Tsitsanis, Vassilis
Tsomidis, Iordanis
Tsouchlos, Nikos
Tzortzis, Nicolas
Tzortzis, Yorgos

V

Valaoritis, Aristotelis
Vallin, Ninon
Vamvakaris, Markos
Varga, Bálint András
Varnalis, Kostas
Varvoglis, Marios
Vassileiadis, Stephanos
Vassilikos, Vassilis
Vebo, Sofia
Velianitis, Takis
Venetsanou, Nena
Vinao, Alejandro
Visvardis, Dionysios
Vitez, Antoine
Volkovitch, Michel
Voloninis, Freiderikos

W

Wagner, Richard
Webern, Anton
Whitman, Walt
Wilde, Oscar
Wirth, Christian
Wolfram, Stephen

X

Xanthoudakis, Haris
Xarhakos, Stavros
Xenakis, Clearchos
Xenakis, Cosmas
Xenakis, Françoise
Xenakis, Iannis
Xenakis, Jason
Xenos, Alekos
Xirou, Katerina

Y

Yannopoulos, Tatiana
Yiannou, Dimitris

Z

Zervos, Giorgos
Zizek, Slavoj
Ziziotis, Vasilis
Zografou, Lili

Liste des liens

Andriana Soulele
En guise d'introduction : traverser les frontières franco-grecques au xx^e siècle

Note 3 : https://doi.org/10.4000/books.efa.3758
Note 5 : https://doi.org/10.4000/books.efa.13615
Note 10 : https://doi.org/10.4000/books.efa.3853
Note 17 : https://donne-uk.org/rena-kyriakou
Note 43 : https://doi.org/10.4000/rives.4798
Note 44 : https://doi.org/10.3406/bch.1996.4588
Note 53 : https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2013-2-page-143.htm
Note 70 : https://doi.org/10.4000/volume.4610
Note 73 : https://doi.org/10.4000/books.efa.13500
Note 79 : https://doi.org/10.4000/ceb.11965
Note 80 : https://doi.org/10.4000/books.efa.13500
Note 91 : http://www.ksyme.org/history.html
Note 92 : http://www.iema.gr/humanresources/?lang=el
Note 93 : https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000167
Note 94 : https://www.researchgate.net/publication/230735590_EMSElectroacoustic_Music_Studies_Network-Montreal

Théodora Psychoyou
Le cas Ionatos, une brève introduction

Note 2 : https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/angelique-ionatos-la-grece-en-heritage
Note 3.1 : https://blogs.mediapart.fr/angelique-ionatos
Note 3.2 : https://www.monde-diplomatique.fr/2015/08/angelique/53537
Note 8 : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i16085549/angelique-et-photis-ionatos-prends-ton-courage-et-continue
Note 11 : https://eratobooks.gr/wp-content/uploads/2022/12/dsc_1668-qpr6.jpg
Note 15 : https://angelique-ionatos.com/archive/sappho
Note 17 : https://youtu.be/om0VfDqXonE?si=Ohb-pA6hBq1kXEXI
Note 18 : https://angelique-ionatos.com/archive/sappho
Note 20 : https://youtu.be/dEYs2eNhAjE
Note 24 : https://youtu.be/dEYs2eNhAjE
Note 29 : https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/angelique-ionatos-la-grece-en-heritage-25-chansons-nomades
Note 30 : https://youtu.be/Kip9HZ8OfYE?si=HmfEIH-6K_dhjNjM
Note 31 : https://youtu.be/ME0lm7p5dmg?si=Q--Y5XnoGrIYUmRy
Note 32 : https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/angelique-ionatos-la-grece-en-heritage-25-chansons-nomades

Note 37 : https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/angelique-ionatos-la-grece-en-heritage-25-chansons-nomades
Note 38 : https://www.dailymotion.com/video/xi8h3j
Note 39 : https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/angelique-ionatos-la-grece-en-heritage-25-chansons-nomades

Christophe Corbier
Mémoire, fiction, radio : Aris Fakinos et les « musiques traditionnelles vivantes » de Grèce en France (1977-1990)

Note 2 : https://journals.openedition.org/ceb/1105
Note 5.1 : https://journals.openedition.org/transposition/969
Note 5.2 : https://m-logos.gr/issues/i0002/a0022-papaeti/

Nikos Ioakeim
La mort dans la vie et l'œuvre de Iannis Xenakis : quand le passé s'exorcise dans le présent

–

Makis Solomos
Xenakis et la nature : des sciences de la nature à une musique environnementale ?

–

Cyrille Delhaye
Composer par le dessin : l'UPIC entre Paris et Athènes à l'aube des années 1990

Note 4 : https://zkm.de/en/event/2018/09/UPIC-graphic-interfaces-for-notation-conference
Note 5 : https://zkm.de/en/from-xenakiss-upic-to-graphic-notation-today
Note 8 : https://zkm.de/en/from-xenakiss-upic-to-graphic-notation-today
Note 10 : http://www.centre-iannis-xenakis.org/upisketch
Note 14 : http://www.centre-iannis-xenakis.org/items/show/4042
Note 15 : http://www.centre-iannis-xenakis.org/items/show/4112
Note 16 : http://www.centre-iannis-xenakis.org/items/show/4117
Note 22 : https://zkm.de/en/from-xenakiss-upic-to-graphic-notation-today
Note 24 : https://www.centre-iannis-xenakis.org/exhibits/show/expo-upic/mycenes-alpha
Note 25 : http://www.centre-iannis-xenakis.org/items/show/4134
Note 30 : https://www.researchgate.net/publication/295702730_Protee_en_trompe-l%27oeil_genese_et_survivances_d%27un_mythe_d%27Homere_a_Bouchardon
Note 38 : http://www.canalacademie.com/ida2962-Archetypes-et-mythes-dans-la-musique.html
Note 39 : https://webtv.univ-rouen.fr/videos/08-intervention-7_09014/
Note 40 : http://centre-iannis-xenakis.org
Note 41 : https://www.huma-num.fr/

Pierre Couprie
Approches analytiques de* Taurhiphanie *et du* Voyage absolu des Unari vers Andromède *de Iannis Xenakis

Note 1 : https://zkm.de/en/from-xenakiss-upic-to-graphic-notation-today
Note 7 : http://ianalyse.pierrecouprie.fr
Note 13 : http://transposition.revues.org/462

Nicolas Tzortzis
Georges Aperghis :* Énumérations. *Entre composition et travail collaboratif : techniques et pratiques de l'ATEM des années 1980

–

Andriana Soulele
Du monde actuel au mythe grec. L'usage de la voix dans les œuvres d'Alexandros Markeas

Note 8 : http://www.cabaret-contemporain.com/wp-content/uploads/une_grande_opera_bouffe.pdf
Note 9 : http://www.choeurenscene.fr/fr/spectacles/chemins-croises
Note 11 : https://www.resmusica.com/2012/10/26/quinze-ans-et-la-maturite-pour-les-elements/
Note 15 : https://www.lecen.eu/Default/search.aspx?SC=AUTHORITYTUM&QUERY=Identifier_idx%3a%2217613%22&QUERY_LA#/Search/(query:(InitialSearch:!t,Page:0,PageRange:3,QueryString:'Identifier_idx:%2217613%22',ResultSize:-1,ScenarioCode:AUTHORITYTUM,SearchContext:0,SearchLabel:''))
Note 24 : https://www.youtube.com/watch?v=HQh6OWlB63o
Note 41 : https://hal.science/hal-04002431v1/document

Lorenda Ramou
Rallye Concerto *(2011) d'Alexandros Markeas. Vers un piano illimité pour le* XXI*e siècle*

Note 1 : https://www.alexandros-markeas.com/compositions
Note 4 : https://www.youtube.com/watch?v=zTXxZ_xejrM
Note 6 : https://vimeo.com/134605443
Note 10 : https://www.youtube.com/watch?v=hboFvSaKUHU
Note 11 : https://www.youtube.com/watch?v=jOpRaC8lGDw
Note 12 : https://www.dailymotion.com/video/xhpp2a
Note 13 : https://www.alexandros-markeas.com/vid%C3%A9os/item-id-5ff96b7a873ef
Note 14 : https://www.colline.fr/spectacles/re-walden
Note 15 : https://www.lefigaro.fr/culture/quand-l-intelligence-artificielle-devient-un-instrument-de-musique-20210616?msockid=027e7de41e7b652b0ad569441f1064f5
Note 16 : https://www.youtube.com/watch?v=TGCxbg49bRw

Théophilos Sotiriadis
Les œuvres pour saxophone de Georgia Spiropoulos

Note 2 : https://www.babelscores.com/GeorgiaSpiropoulos
Note 5 : https://bit.ly/39rRzYv
Note 10 : http://www.georgiaspiropoulos.com/programnotes/praxis4saxes.html

Note 11 : https://www.prismquartet.com/recordings/xas-recordings/
Note 12 : http://www.georgiaspiropoulos.com/programnotes/praxis4saxes.html
Note 17 : http://www.georgiaspiropoulos.com/programnotes/bouches.html

François-Bernard Mâche
L'étymologie grecque de la musique. Η ελληνική ετυμολογία της μουσικής

–

Nicolas Tzortzis
La notion d'incompatibilité dans mes œuvres. Rapports scéniques, électroacoustiques et audiovisuels

Note 5 : https://www.youtube.com/watch?v=Mw_WKNNC-rE
Note 6 : http://fr.yamaha.com/fr/products/musical-instruments/keyboards/silentpianos/grand_silent_piano/?mode
Note 8 : http://brahms.ircam.fr/works/work/9877/
Note 12 : https://www.youtube.com/watch?v=1DRgcaS4kvQ
Note 13 : https://www.youtube.com/watch?v=HDJFqo9svZ8

Giorgos Zervos
Mes préoccupations compositionnelles, musicologiques et esthétiques durant mes études à Paris au début des années 1980

–

Publications numériques de l'IReMus

Série « Documents, inventaires, anthologies »

Coordination éditoriale :
Sylvie Douche, Fabien Guilloux

Documents

Philippe Lescat
Les maîtrises parisiennes sous l'Ancien Régime

Inventaires

Laurent Guillo
Archives seiziémistes de François Lesure

Luciane Beduschi
Sigismond Neukomm (1778-1858). Catalogue de l'œuvre brésilien (1816-1821)

Achille (Cécile) Davy-Rigaux, Bernard Dompnier
Éditions françaises de cérémoniaux (1600-1848)

Frédéric de La Grandville
Élèves et classes du Conservatoire de Musique de Paris (1795-1815)

Emmanuel Hervé
Inventaire analytique des archives relatives à l'orchestre de l'Opéra de Paris, de l'Opéra-comique et du Théâtre italien au XIXe siècle

Clara Roupie, Sylvain Labrousse, Cécile Auzolle
Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra

Malou Haine
Les facteurs d'instruments de musique français aux Expositions nationales et universelles du XIXe siècle

Judith Le Blanc
Parodies d'Opéras sur la scène des Théâtres parisiens (1672-1745) – Annexes

Dora Kiss
Traités de la Belle danse (1700-1797)

Zélia Chueke
Œuvres pour piano seul publiées en France dont les titres font référence au Brésil (1845-1897)

Anthologies

Nathalie Berton-Blivet, Marie Demeilliez
Anthologie d'écrits de compositeurs extraits de recueils de motets, de messes et de livres d'orgues parus en France (XVIIe-XVIIIe siècles)

Nicolas Dufetel
Franz Liszt dans les Archives de France (1824-1887)

Emanuele De Luca
Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)

Valentina Gallo (éd.)
Luigi Riccoboni, *Il liberale per forza* / *L'italiano maritato a Parigi*

Giovanna Sparacello (éd.)
Francesco Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani*

Monique Brulin
Normes et légitimations des actions de chant et de la musique dans le culte divin (XVII^e^ et XVIII^e^ siècle) en France

Alban Frambosier, Florence Getreau
Textes sur les Expositions universelles de Londres (1851-1852) et de Paris (1855, 1867, 1878, 1889)

Série « Travaux remarquables d'étudiants »

Coordination éditoriale :
Nicolas Dufétel, Jérôme Cler

Leïla Olivesi
Le rôle du piano dans l'orchestre de Duke Ellington

Série « Musiques »

Coordination éditoriale :
Hervé Audéon, Nathalie Berton-Blivet

Nathalie Berton-Blivet, Frédéric Michel (éd.)
Airs à quatre parties du Sieur Dassoucy

Série « Actes de séminaires et de colloques »

Coordination éditoriale :
Christophe Corbier, Nicolas Dufétel, Michel Noiray

Anne Piéjus (dir.)
Le Mercure Galant, *témoin et acteur de la vie musicale*

Si les relations entre la France et la Grèce ont déjà fait l'objet de nombreuses études mettant l'accent sur l'influence réciproque de leur développement socio-politique et culturel, comment peut-on décrire le lien entre la culture grecque et la création musicale dans l'Hexagone à notre époque marquée par la globalisation ? À l'aube du XXIe siècle, et plus particulièrement durant les années 1980-2010 où le langage musical évolue, surtout grâce à la technologie, et une nouvelle génération de compositeurs et compositrices d'origine grecque s'installent sur le territoire français, quelle est la nature des échanges musicaux entre les deux pays ?
En fédérant des recherches des musicologues et la parole des compositeurs, cet ouvrage met en lumière certains aspects du paysage musical français, imprégné par la culture grecque, pendant ces années charnières entre le XXe et le XXIe siècle.

Actes des journées d'études à Sorbonne Université (2018)
et à l'Institut français de Grèce (2019)
organisées par Andriana Soulele et Lorenda Ramou

Contributions de Christophe Corbier, Pierre Couprie, Cyrille Delhaye, Nikos Ioakeim, François-Bernard Mâche, Théodora Psychoyou, Lorenda Ramou, Makis Solomos, Théophilos Sotiriadis, Andriana Soulele, Nicolas Tzortzis, Giorgos Zervos.

IREMUS
institut de recherche
en musicologie

http://www.iremus.cnrs.fr/

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère
Culture
cnrs
BnF
SORBONNE UNIVERSITÉ
CRÉATEURS DE FUTURS
DEPUIS 1257